Theatre Library

WORLD THEATRE

THE FESTIVALS

WINTER 1955 1956

VOLUME V - No. I

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY

THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

DIFFUSION

ALLEMAGNE
Verlag E. A. Seemann, Neuenhöfer Allee 17, Köln-Sülz.
Deutsch-Französischer Buchdienst, Gutenberg Platz 1, Mainz.
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln I.
AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.
BELGIQUE
Elsevier, 26, chaussée de Charleroi, Bruxelles.
Olivier Perrin, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.
CANADA 34.
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal
International Trade Press, 99, King Street West, Toronto.
Fernand Richer Enrg., 3440, Côte des Neiges, Montréal.
ESPAGNE
Libros, Fuenclara, 2, Aparto 142, Zaragoza.
ÉTATS-UNIS
Theatre Arts Rooks, 224, West 4th Street, New York, 14 N.Y.
FRANCE et UNION FRANÇAISE
Elsevier, 51, rue des Archives, Paris III.
INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.
ITALIE
Messaggerie Italiane, Via P. Lomazzo 52, Milan.
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milan.
JAPON
Centre du Livre Français, S.E.F. Building 4-16, Chome Muromachi Nihon bashi Chuo-ku, Tokio.
NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.
PAYS--BAS
Elsevier Uitgeversmaatschappij, Spuistraat, 110, Amsterdam.
PORTUGAL
Livraria Bertrand, 73-75, rua Garrett, Lisboa.
ROYAUME--UNI
The Continental Publishers Ltd., 34, Maiden Lane, Bedford Street, London W.C. 2.
SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
Wennergren-Williams A.B., Box 657, Stockholm I.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.
SUISSE
Office du Livre, 6, rue du Temple, Fribourg.
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrass, Zurich.

ADMINISTRATION

ELSEVIER

26, CHAUSSÉE DE CHARLEROI, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 37.30.24

Diffusion pour la France et l'Union française

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Country		*Abon. 4 nrs*	*Le num.*
Allemagne	DM.	15.—	4.—
Australie.....	A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique.....	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
États-Unis	$	3.50	1.—
France.....	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Norvège	N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni ...	Sh.	25/-	6/6
Suède.....	S.Kr.	18.50	5.—
Suisse	F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES

* * *

LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.I.T.

AUSTRALIE
Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O. Sydney.
AUTRICHE
Prof. WilhelmSchmidt, M. Theresien str. 11, Vienne IX.
BELGIQUE
M. Herman Teirlinck, 40 boulev. du Régent, Bruxelles.
BRÉSIL
M. Daniel da Silva Rocha, p/a SBAT, 97/III Av. Almirante Barroso, Rio de Janeiro.
CHILI
M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.
CUBA
M. Francisco Morin, Mission 208, Habana.
DANEMARK
M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.
ÉQUATEUR
Mme Maruja Espinosa de Darquea. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 332 av. Mariano Aguilera, Quito.
ESPAGNE
D. Guillermo Diaz-Plaja, École Supérieure d'Art Dramatique, Calle Pez, 38, Madrid.
ÉTATS-UNIS
Mr. Clarence Derwent, c/o ANTA, 1545 Broadway, New York 36, N. Y.
FINLANDE
M. Eino Kalima, Vuorikatu, 6 A 3, Helsinki.
FRANCE
M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.
GRÈCE
M. Basile Logothetidis, Théâtre « Costa Moussouri », place Karytsi, Athènes.
INDE
Mrs. Kamaladevi Chattopadhyaya, 61, Sundar Nagar, New Delhi.
ISRAËL
M. Aharon Messkin, Habimah Theatre, POB 22, Tel-Aviv.
ITALIE
M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Rome.
JAPON
Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza-higashi, Chuoku, Tokyo.
MEXIQUE
M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Departamento de Teatro, Mexico D.F.
NOUVELLE ZÉLANDE
M. R.C. Morpeth, Box 857, Drama Council, Wellington.
NORVÈGE
M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.
PAYS-BAS
Jhr. Mr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.
POLOGNE
M. Juliusz Starzynski, Institut d'Art, Krakowskie Przedmescie 17, Varsovie.
ROYAUME-UNI
Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St. Martin's Lane, London W C 2.
SUÈDE
M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan, 7, Stockholm.
SUISSE
Dr. Max Gertsch, Konkordiastrasse 14, Zurich.
TURQUIE
M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.
UNION SUD-AFRICAINE
M. L. Schach, c/o National Theatre Organization, 616 Park Street, Arcadia, Pretoria.
URUGUAY
M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Juan D. Jackson 1132, Montevideo.
YOUGOSLAVIE
M. Milan Bogdanovic, 7, Francuska Ul, Belgrade

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — SUMMER 1955. — WORLD THEATRE is published four times a year by Elsevier S. A., 26, Chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium, and distribued in the United States by Theatre Arts Books, 224, West 4th Street, New-York. Subcription $ 3,50; $ 1,20 a copy. Entered as second class matter at the Post Office at New-York, N. Y.

WINTER-HIVER 1955-56 VOLUME V, 1

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1955-1957
Milan Bogdanovic

ÉDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*
VICE-PRESIDENTS - VICE-PRÉSIDENTS
Lalit Mohan Jamnadas *(India - Inde)*
Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

MEMBERS - MEMBRES
Arvi Kivimaa *(Finland - Finlande)*, Jean Darcante *(France)*, Armand Salacrou *(France)*,
Dora Stratou *(Greece - Grèce)*, Vittorio de Sica *(Italy - Italie)*,
Vincenzo Torraca *(Italy - Italie)*, Jhr. P.J.W. de Brauw *(Netherlands - Pays-Bas)*,
Axel-Otto Normann *(Norway - Norvège)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey - Turquie)*
Llewellyn Rees *(United Kingdom - Royaume-Uni)*
Peter Ustinov *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
ANDRÉ JOSSET
Unesco House - Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVI^{e})

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS
PRESIDENT - PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom - Royaume-Uni)*

MEMBERS - MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland - Suisse)*, Rosamond Gilder *(U.S.A. - États-Unis)*

ELSEVIER
26, CHAUSSÉE DE CHARLEROI, BRUXELLES

SUMMARY *SOMMAIRE*

THE COVER : Setting by Hans Hofmann for the *Bundesfeierspiel*, Cäsar von Arx. M : Oskar Eberle, Schwyz, Switzerland, 1941.

EN COUVERTURE : Décor par Hans Hofmann pour le *Bundesfeierspiel*, Cäsar von Arx. M : Oskar Eberle, Schwyz, Suisse, 1941.

EDITORIAL, by René Hainaux 3

FESTIVALS

Concerning a Theatre of all Nations, by A. M. Julien, Director General of the Paris Festival 5

The Reopening of the Vienna Opera House, by Hanns Winter 18

Open Air Theatre in Switzerland, by Wilhelm Zimmermann. 28

THE THREE STRATFORDS :

I. *Stratford, Connecticut* (U.S.A.), by Lawrence Langner 37

II. *Stratford, Ontario* (Canada), by Cecil Clarke 42

III. *Olivier at Stratford-upon-Avon* (Great Britain), by J. C. Trewin 51

PLAYWRIGHTS ARE NOT EVANGELISTS by Dorothy L. Sayers 61

WORLD INFORMATION

Austria, France, Greece, Italy, Netherlands, United Kingdom, United States. 68

ÉDITORIAL, par René Hainaux

FESTIVALS

A propos d'un Théâtre des Nations, par A. M. Julien, directeur du Festival de Paris

Réouverture de l'Opéra de Vienne, par Hanns Winter

Les Fêtes de plein air en Suisse, par Wilhelm Zimmermann

LES TROIS STRATFORDS :

I. *Stratford, Connecticut* (États-Unis), par Lawrence Langner

II. *Stratford, Ontario* (Canada), par Cecil Clarke

III. *Laurence Olivier à Stratford* (Gr.- Bretagne), par J.C. Trewin

LES AUTEURS DRAMATIQUES NE SONT PAS DES APÔTRES, par Dorothy L. Sayers

CHRONIQUES DU MONDE

Autriche, États-Unis, France, Grèce, Italie, Pays-Bas, Royaume-Uni.

COLLABORATORS - CORRESPONDENTS ★ COLLABORATEURS - CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. *Membres de l'I.I.T.*

AUSTRALIA : Allan ASHBOLT; AUSTRIA : Hanns WINTER; BELGIQUE : Jean FRANCIS - Jan GROOTAERS; BRAZIL : Isaac GONDIM Filho; CHILI : Emile H. DUFOUR; CHINA : A.C. SCOTT; CUBA; CZECHOSLOVAKIA : Jan KOPECKY; DANEMARK : Svend FRIDBERG; ECUADOR; FINLANDE : Toini HAVU; FRANCE : Paul-Louis MIGNON; GREECE : St. SPILIOTOPOULOS; INDIA : G.S. KHOSLA; ISRAEL : Haim GAMZU; ITALY : Achille FIOCCO; JAPAN : Kihachi KITAMURA; MEXICO : Rafael SOLANA; NETHERLANDS : Françoise M. BRUIJN; NEW ZEALAND : R. WALKER; NORWAY : C. F. ENGELSTAD; POLAND : Arnold SZYFMAN; SWEDEN : Dan LIPSCHÜTZ; SUISSE : S. THEILACKER et Oskar WÄLTERLIN; TURKEY : Muhsin ERTUGRUL; UNION OF SOUTH AFRICA : Léonard SCHACH; UNITED KINGDOM : Kenneth RAE and J.-C. TREWIN; UNITED STATES of AMERICA : Rosamond GILDER and Ruth R. MAYLEAS; URUGUAY : E. Acevedo SOLANO; YUGOSLAVIA : Mladja VESELINOVIC.

Non-members of the I.T.I. *Non-membres de l'I.I.T.*

ARGENTINE : J.O. PONFERRADA; CANADA : Guy BEAULNE; GERMANY : Ingvelde MÜLLER; PERU : Bernardo ROCA-REY; UNION of the SOVIET SOCIALIST REPUBLICS : SOVINFORMBURO.

EDITORIAL

SINCE the end of the war the number of Festivals has increased on such a large scale and they have acquired such an importance of their own, that the whole art of the theatre is influenced by them.

At one time there was a fear lest this phenomenal activity would produce a set of formulae which might prove too stringent. This impression, however, does not bear examination. A survey of the 1955 Festivals gives a very different perspective from one taken five years ago, when we first devoted a number to this question.

*

Less than three years ago, the International Festival of Dramatic Art in Paris seemed to be an enterprise of incredible ambition; its success was as overwhelming as it was unexpected; its objectives were completely in line with those of the International Theatre Institute, as is proved by the important Resolutions which were taken by the 6th Congress of the I.T.I. in Dubrovnik this summer. It goes without saying that we asked M. Julien, the creator of the Paris Festival, to tell us how he foresaw its future.

*

The most important events of 1955 have been the re-opening in Vienna of the Burgtheater and the Opera—a Festival in itself. M. Hanns Winter writes on the productions and at the same time gives us technical details of the new Opera House over which no effort has been spared.

On the occasion of the " Fête des Vignerons " at Vevey, which only takes place

DEPUIS la fin de la guerre, les Festivals se sont multipliés sur une si grande échelle et ont acquis une telle puissance autonome que l'évolution de l'art dramatique en est influencée.

On a pu craindre un moment que ce phénomène de prolifération se fige en un certain nombre de formules, d'autant plus arrêtées que le succès les consacrait.

Cette impression ne résiste pas à l'examen. Le panorama des Festivals en 1955 offre des perspectives fort différentes de celles que l'on observait voici cinq ans, au moment où nous avons dédié un premier numéro à cette question.

Quand ce ne serait que par tout ce qui est advenu de nouveau! Il n'y a même pas trois ans, le Festival International d'Art Dramatique de Paris apparaissait comme une entreprise démesurément ambitieuse; son succès fut aussi foudroyant qu'inattendu; ses objectifs rejoignaient ceux de l'Institut International du Théâtre, ainsi qu'en témoignent les importantes résolutions qu'a prises cette année, à Dubrovnik, le VI[e] Congrès de l'I.I.T. Il était donc normal que nous demandions à M. A.M. Julien, animateur du Festival de Paris, de nous dire dans quel état d'esprit il envisage son développement futur.

L'événement capital de 1955 aura été la réouverture d'abord du Burgtheater, ensuite de l'Opéra de Vienne, dont les premières manifestations ont aussitôt pris la forme d'un Festival. M. Hanns Winter commente ces spectacles, en même temps qu'il nous fournit une description technique de cette nouvelle salle de l'Opéra pour laquelle aucun effort n'a été ménagé.

every 25 years, M. Zimmermann tells us about the folk-theatre in the open-air which he and his fellow-citizens have made such an event.

Lastly we point our news camera, very naturally, to the three " Stratfords ". The oldest is known to everyone; thousands of pilgrims wend their way each summer to pay homage to Shakespeare in the English Stratford-upon-Avon, where the 1955 Festival was particularly memorable owing to the performances of Sir Laurence Olivier. Stratford - Ontario, in Canada, has now too, for three summers, had its Shakespeare Festival. The tent-theatre which houses it is a marvel of simplicity and efficiency. At Stratford, Connecticut, in the U.S.A., the forming of an Academy and of a theatre also devoted to Shakespeare has given intense encouragement to young American actors.

*

This is why we feel justified in returning to the subject of Festivals. We are soon, thanks to the most helpful collaboration of the Indian Centre of the I.T.I., devoting a number to the THEATRE IN INDIA and hope to deal also with the question of THE POPULAR THEATRE.

For the Publications Committee,

À l'occasion de la Fête des Vignerons de Vevey — qui n'a lieu que tous les 25 ans —, M. Zimmermann nous entretient des manifestations populaires de plein air dont ses concitoyens se sont fait une spécialité.

Enfin le projecteur de l'actualité se braque tout naturellement sur le trio des « Stratford ». Le plus ancien est connu de tous; des milliers de fidèles se rendent chaque été à Stratford-sur-Avon (Angleterre) pour y célébrer le culte de Shakespeare; 1955 est pourtant une année exceptionnelle, par la présence et les performances de Sir Laurence Olivier. On sait moins que Stratford - Ontario (Canada) a lui aussi, depuis trois ans, son Festival shakespearien et que le théâtre-tente qui l'abrite est une merveille de simplicité et d'efficacité. À Stratford - Connecticut (États-Unis), la création d'une École et d'un Théâtre également consacrés à Shakespeare répond aux désirs de bien des jeunes acteurs américains.

Voilà qui justifiait, nous est avis, de revenir sur le thème des FESTIVALS. Ajoutons que se termine la mise au point du numéro sur LE THÉATRE EN INDE, résultat d'une longue et fructueuse collaboration avec le Centre Indien de l'I.I.T., et que s'ébauche celui sur LES THÉATRES POPULAIRES.

Pour le Comité des Publications,

RENÉ HAINAUX
Editor — Rédacteur en chef

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : Producer (English) or Director (American). D : Designer. C : Costumes. Ch : Choreography. Mu : Music. P : Photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

CONCERNING A THEATRE OF ALL NATIONS

A PROPOS D'UN THÉATRE DES NATIONS

A. M. JULIEN

THE idea of creating a Theatre of all Nations is not a new one. None of us can assume the credit of a movement which goes a long way back. In founding his " Société Universelle du Théâtre " Firmin Gémier gave the first, if premature, sign of a will to break through the normal national framework of the theatre.

The establishment, within the framework of Unesco, of the International Theatre Institute, whose essential and repeatedly declared objective is to see a permanent International Theatre established in one of the great capital cities, is the logical outcome of Gémier's efforts. The City of Paris, in allowing me to embark on the adventure of an International Festival of Dramatic Art, a real gathering of the theatres of the world, gave clear expression to its desire that this International Theatre should find its home in Paris. This choice was approved by the unanimous vote of twenty three nations at the Congress of Dubrovnik. The results of the Festival are too generally known to require further analysis here. They proved beyond question that a concrete realization is possible. It is now for the French Government, in conjunction with the Paris Town Council and the General Council of the Seine to say whether it can be effected.

*

It is perhaps too early to elaborate the theory of so vast an enterprise, but experience

L'IDÉE de créer un Théâtre des Nations n'est pas nouvelle. Nul ne peut se prétendre le promoteur d'un mouvement qui a des origines lointaines. En fondant la Société Universelle du Théâtre, Firmin Gémier a le premier manifesté une ambition qui, pour prématurée qu'elle fut, n'en demeure pas moins le premier signe positif d'une volonté de faire éclater le cadre habituellement national de l'expression dramatique.

L'établissement, dans le cadre de l'UNESCO, de l'Institut International du Théâtre, dont le but essentiel et plusieurs fois affirmé est de voir s'établir dans une grande capitale un Théâtre International permanent, constitue la suite logique des efforts de Gémier et de ses compagnons. La Ville de Paris, en me permettant de tenter l'aventure d'un Festival International d'Art Dramatique, véritable rendez-vous des Théâtres du Monde dont il est inutile d'analyser une fois de plus les résultats que l'on connaît et qui administrèrent une preuve incontestable de la possibilité d'une réalisation concrète, a définitivement pris rang pour que l'installation du Théâtre des Nations se fasse dans notre capitale. Un vote unanime des vingt-trois nations représentées au Congrès de Dubrovnik a confirmé la valeur et l'intérêt de ce choix. Il appartient désormais au Gouvernement français, en accord avec le Conseil municipal de Paris et le Conseil général de la Seine, de dire si l'accomplissement d'un tel vœu est réalisable.

A COMPARISON OF STYLES

✶

CONFRONTATION DES STYLES

I. *EXPRESSIONISM*
EXPRESSIONNISME

CHINA - CHINE

An actor from the Opera of Pekin.
Un acteur de l'Opéra de Pékin. P. : Pic.

GERMANY - ALLEMAGNE

An actor of the Berliner Ensemble.
Un acteur du Berliner Ensemble.

The Caucasian Chalk Circle - Le Cercle de Craie Caucasien, Bertolt Brecht. M : B. Brecht. D : Karl von Appen. P : Pic.

Influence of the Chinese theatre on Brecht. - Influence du théâtre chinois sur Brecht.

✶

Volpone, Ben Jonson. M : Joan Littlewood. D : John Bray. P : Pic.

By its exaggerated miming this production links up with expressionism. - Par l'excès de mimique, ce spectacle rejoint l'expressionnisme.

UNITED KINGDOM - ROYAUME-UNI

An actor of the Theatre Workshop.
Un acteur du Théâtre Workshop.

acquired in the course of nearly three years' work makes it possible to figure out certain general ideas which must guide and justify our future efforts.

It seems that, in the beginning, the pioneers of the « Société Universelle du Théâtre " were guided by social and political considerations rather than by an essentially dramatic conception of the problem. The suppression of frontiers, the fraternization of peoples, mutual understanding, the projection onto the artistic plane of the ideals of the League of Nations, and so forth. The very adjective " Universal ", with its slightly excessive connotation is characteristic of this attitude... We are certainly not unacquainted with the pursuit of this noble end.

In assuming the directorship of a big theatre, the original name of which was precisely " Théâtre des Nations ", we had not the presumption to suppose that we were forging a new armature. On the contrary we found it prefigured in the very appellation of our premises and drew therefrom our inspiration.

*

If the builders of this theatre inscribed across its pediment " Théâtre des Nations " it was because their more or less clearly defined intention was to have it serve for international performances. The same idea consequently possessed Frenchmen of another generation, education and culture : that of provoking, by international and even universal reunions on the plane of drama, a wider mutual knowledge between men living under different climates, different political systems and possibly contradictory ideologies, —the heirs of different civilizations each nurtured by their own particular culture. And, by means of such contacts and such stocktaking, to bind friendships, facilitate exchanges, and stimulate on other planes the hopeful interplay of world fraternization.

A certain philosophic education, the lessons learned from twenty years experience of the theatre, the obvious fact that modern civilization with its transport facilities favours a project fearfully complicated in the old days

Il peut paraître prématuré d'établir la théorie de cette vaste entreprise. Néanmoins l'expérience acquise au cours de deux et bientôt de trois années de travail nous permet de dégager un certain nombre d'idées générales qui doivent justifier les efforts à venir et les guider.

À l'origine, il apparaît que les pionniers de la Société Universelle du Théâtre ont été davantage guidés par un souci social et politique que par une conception essentiellement dramatique du problème. Suppression des frontières, fraternisation des peuples, mutuelle compréhension, projection sur le plan artistique des idéaux de la Société des Nations. Le qualificatif même d'universel dans ce qu'il avait d'un peu excessif définissait cette attitude... Il est certain que la poursuite de ce noble idéal ne nous est pas étrangère.

Dirigeant un grand théâtre dont le titre original était précisément celui de « Théâtre des Nations », sans avoir l'outrecuidance d'imaginer que nous formions une armature nouvelle, nous en trouvions au contraire l'énoncé dans l'appellation première du lieu dramatique dont nous avions la responsabilité. C'est dans cette rencontre même que nous avons trouvé notre inspiration. Si les bâtisseurs de ce théâtre avaient inscrit à son fronton « Théâtre des Nations », c'est que leur intention plus ou moins définie était de voir servir ce plateau et s'ouvrir cette salle à des spectacles internationaux. Une même pensée animait donc des Français de génération, de formation et de culture différentes : provoquer par une confrontation internationale, voire universelle, placée sur le terrain de l'art dramatique, une meilleure connaissance mutuelle d'hommes vivant sous des climats différents, soumis à des régimes politiques divers et peut-être idéologiquement opposés, héritiers de civilisations et nourris de cultures particulières. À l'occasion de ces contacts ou de ces prises de conscience, nouer des amitiés, faciliter des échanges, susciter sur d'autres plans des interférences prometteuses de fraternisation mondiale.

Une certaine formation philosophique; la leçon apprise au cours d'expériences acquises pendant près de vingt années consacrées au

by the problem of great distances, the determination to believe that misconception never generated friendship, a possibly irrational but profound passion for all efforts that contribute to peace : all these things presided over the slow germination of this idea of an International Drama Festival susceptible of developing into a permanent organization, and I followed with particular interest the labours of the numerous meetings of the I.T.I. in the course of which the problem was examined.

*

Hitherto we had remained in the domain of ideas. It appeared to me that in order to translate these into fact it would be advisable to risk only limited experiments at first, calculated to test public interest in the enterprise which seemed to many Utopian and condemned from the start. Availing myself of that wonderful instrument the Théâtre Sarah Bernhardt, I have in the course of the last six years, several times invited foreign companies to perform in their own language, plays from their own national repertories. Thus the Italians came, for the first time after the war, with Guido Salvini and Paolo Grassi (and productions by Strehler and by Costa). The Israelites came with the Ohel Theatre, and many others besides who gave cycles of performances in Paris attracting not only the respect and gratitude of our critics but a regular crowd of spectators.

*

Meanwhile I made another discovery. Up to 1939 the plays of the French classical repertory were almost the only exportable ones and, though some of our fashionable playwrights were produced abroad, foreign plays were scarcely ever produced in France, apart from the classics. After the war we quite suddenly experienced a regular invasion. French producers went out of their way to attend first nights in London, Turin, New York, Berlin or Rome. They followed box office receipts in all the great cities. Literary agents multiplied their activities and adaptation became a specialized undertaking.

théâtre; la banale constatation que la civilisation moderne en facilitant les voyages rendait plus facile la réalisation d'un projet que de longs parcours dans le temps compliquaient à l'extrême; la volonté de considérer que la méconnaissance n'est jamais génératrice d'amitié; une passion peut-être irraisonnée mais profonde pour tout effort facilitant l'œuvre de paix; tout ceci a présidé à la lente éclosion de cette idée d'un Festival International du Théâtre susceptible de se développer en une organisation permanente et j'ai suivi avec un intérêt tout particulier les travaux des nombreux conseils de l'I.I.T. au cours desquels le problème était examiné.

Jusque-là nous n'en étions qu'au domaine des idées. Il m'est apparu que pour passer à celui des faits, il convenait de risquer d'abord des expériences limitées susceptibles de prouver l'intérêt que le public accorderait à cette entreprise qui paraissait à beaucoup utopique et condamnée d'avance. Profitant de ce merveilleux outil qu'est le Théâtre Sarah Bernhardt, j'ai, au cours des six dernières années, invité à diverses reprises des troupes étrangères s'exprimant dans leur langue propre et interprétant un répertoire national à se produire sur notre scène. C'est ainsi notamment que pour la première fois depuis la guerre les Italiens avec Guido Salvini et Paolo Grassi (avec des mises en scène de Strehler et de Costa), les Israéliens avec le Théâtre Ohël, d'autres encore donnèrent un cycle de spectacles et connurent non seulement la reconnaissance et le respect de notre critique mais une véritable affluence de spectateurs.

Par ailleurs je constatais un phénomène nouveau. Jusqu'avant 1939, les œuvres du répertoire dramatique français étaient à peu près les seules susceptibles d'exportation. Si à l'étranger la plupart de nos auteurs en vogue étaient fréquemment joués, par contre la réciproque était rare et rares les créations en français d'œuvres étrangères autres que des chefs-d'œuvre classiques. Au lendemain du conflit mondial et tout soudainement, nous avons assisté à une véritable invasion. Les directeurs de théâtres français se déplacent pour assister aux premières de Londres, de Turin, de New York, de Berlin ou de Rome.

II. *REALISM*
RÉALISME

SWEDEN - SUÈDE

The Father - Père, Strindberg. M : Bengt Ekerot. D : Sven Fahlstedt. Dramatiska Teatern. P : Pic.

YUGOSLAVIA - YOUGOSLAVIE

Yegor Boulitchov, Maxime Gorki. M : Mata Milosevic. D : Milenko Serban. Théâtre dramatique de Belgrade. P : Pic.

IRELAND - IRLANDE

The Plough and the Stars - La Charrue et les Étoiles, Sean O'Casey. M : Ria Mooney. D : Michael O' Herlihy. Abbey Theatre. P : Pic.

BELGIUM - BELGIQUE

Elkerlyk, Petrus van Diest (ad. : Herman Teirlinck). M : Fred Engelen. D : Mimi Petermans. Koninklijke Nederlandse Schouwburg, Antwerpen. P : Pic.

GERMANY-ALLEMAGNE

Maria Stuart, Schiller. M : Paul Hoffman. D : Leni Bauer - Ecsy. Würtembergische Staatstheater, Stuttgart. P : Pic.

The stage is divided into two playing spaces, one on the left for Mary, Queen of Scots, and another on the right for Elizabeth. The columns here represent trees.

La scène est divisée en deux aires de jeu, celle de gauche pour Marie Stuart, celle de droite pour Élisabeth. Ici, les colonnes figurent des arbres.

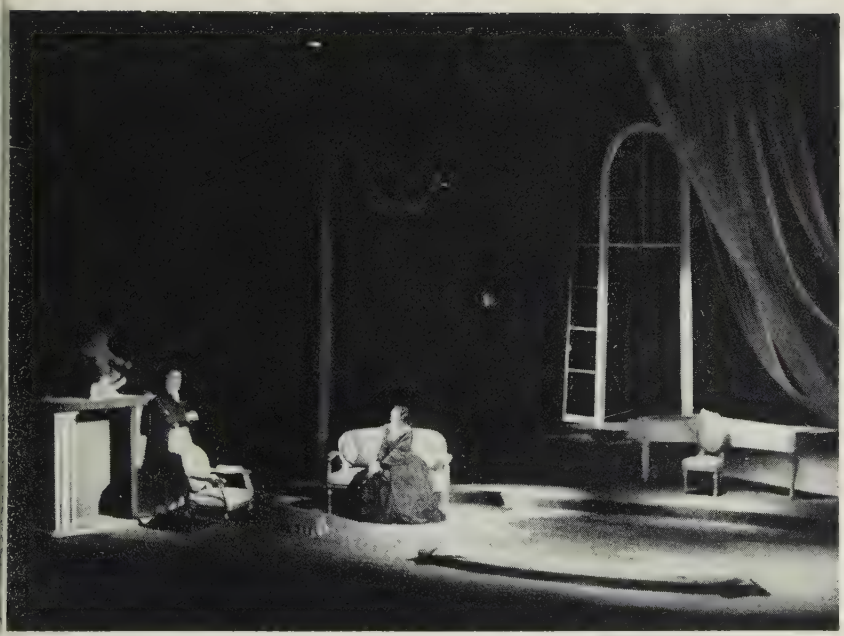
Faced with this flood-tide, the French Society of Authors took precautionary measures concerning which there would be much to say. At the same time Anouilh, Aymé, Obey, Roussin, Salacrou and many others were being translated and played in Danish, English, German and Italian. Here we had a new form of exchange which was no longer one way, a tendency to a general pooling of dramatic ideas and forms.

Ils suivent les recettes des spectacles donnés dans toutes ces grandes villes. Les agents littéraires multiplient leurs efforts, les adaptateurs se spécialisent. Devant ce raz-de-marée, la Société des Auteurs prend des mesures de précaution, à propos desquelles il y aurait beaucoup à dire. Dans le même temps, Anouilh, Aymé, Obey, Roussin, Salacrou et bien d'autres sont traduits et joués en danois, anglais, allemand, italien. Il

III. *STYLISATION SYMBOLIQUE*

PORTUGAL

he Boat of Hell - La Barque Enfer, Gil Vicente. M : melia Rey Colaço-Robles onteiro. D : Emilio Lino. héâtre National Dona Maria II. P : Pic.



POLAND - POLOGNE

A Summer at Nohant - Un Été à Nohant, Jaroslaw Iwaskiewicz. M : Roman Zawistowski. D : Tadeusz Kantor. Ensemble des Théâtres de Cracovie. P : Bernand.

Furthermore the hot war being over and the cold one at least partially appeased, frontiers are beginning to open and curtains to be raised. It would seem that the time has come to put in practice what has been no more than a conception, a desire, an ambition, a test. At last our fear is assuaged that, after the disappearance of the last two champions of the Cartel, Baty and Jouvet, the courage, invention and disinterestedness of

y a là une nouvelle forme d'échange qui ne se fait plus en sens unique, une tendance à un brassage général des idées et des formes dramatiques.

D'autre part, la guerre chaude finie ou à peu près, la guerre froide calmée ou peu s'en faut, les frontières ont tendance à s'ouvrir et les rideaux à s'écarter. Il semble que le moment soit venu de mettre en pratique ce qui n'était que conception, désir, ambition, tests

our producers would dwindle away. Jean-Louis Barrault does not relax his efforts and reaps success. Barsacq and Sainval hold out victoriously. Jean Vilar succeeds, and consolidates his experiment of the " Théâtre National Populaire ". Younger men have begun to appear and to make their name : Mercure, Fabbri... and Rouleau strikes sparks. All of them will without delay present their creations on frequent and far flung tours abroad where their welcome is assured. Everything seems to concur to make the experiment possible.

*

For though at all times the Italians have played in Paris and the French in Moscow, yet interpenetration has never been so effortless or so deep. It seems clear that what most people considered an insuperable barrier, the ignorance of foreign languages, is no longer an obstacle to that indispensable participation in the performance, which is the very " raison d'être " of dramatic presentation but which has hitherto seemed reserved to music, opera and ballet.

Some of us have long been persuaded that every valid dramatic work is transmissible by means which transcend purely literary pleasure or comprehension. This theory has now won dazzling confirmation. Two years of the Paris Festival have abundantly and practically proved it. Is there any need for me to repeat here once again all my gratitude to the Paris Town Council and the General Council of the Seine, whose broadmindedness, generosity and understanding have allowed us to work out conceptions which doubtless do not belong to us alone, which we have more or less inherited, but which should be those of every man of the theatre who thinks beyond his daily cares.

*

Thus a " Theatre of all Nations " satisfies both a great human ideal and the new requirements of an art which no longer suffices itself by remaining national.

But there is more to it than that. Two

exemplaires. Enfin, la crainte de voir, après la disparition des deux derniers champions du Cartel, Gaston Baty et Louis Jouvet, se tarir le courage, l'invention et le désintéressement des metteurs en scène, s'apaise. Jean-Louis Barrault multiplie ses efforts et ses succès. Barsacq et Sainval durent victorieusement. Jean Vilar réussit et confirme son expérience du T.N.P. De plus jeunes apparaissent et s'affirment : Mercure, Fabbri... Et Rouleau fait des étincelles. Immédiatement les uns et les autres vont présenter leurs réalisations en de nombreuses et lointaines tournées où partout le succès les accueille. Il y a là des signes très nets; tout semble concourir à permettre que l'entreprise soit tentée.

Si de tout temps en effet des Italiens ont joué à Paris et des Français à Moscou, jamais l'interpénétration n'a été si facile et si probante. Il apparaît nettement que ce qui aux yeux de la plupart constituait une barrière infranchissable, l'ignorance des langues étrangères, n'est plus un obstacle à ce phénomène de communion indispensable devant le spectacle, raison même de la représentation dramatique, et que l'on croyait réservé jusqu'alors à la musique, aux spectacles lyriques ou chorégraphiques. Depuis longtemps nous étions nombreux à être persuadés que toute œuvre dramatique valable était transmissible au delà de la compréhension littérale et du plaisir littéraire. La confirmation de ce qui n'était précisément que théorique est maintenant éclatante. Deux années de Festival de Paris l'ont abondamment et pragmatiquement prouvé. Ai-je besoin de redire ici une fois de plus toute ma reconnaissance au Conseil municipal de Paris et au Conseil général de la Seine dont la largeur de vue, la compréhension et la générosité nous ont permis de mettre en œuvre des conceptions qui ne nous appartiennent pas en propre sans doute, dont nous avons plus ou moins hérité, mais qui devraient être celles de tout homme de théâtre qui pense au delà de ses soucis quotidiens.

Ainsi donc le Théâtre des Nations répond à la fois aux aspirations d'un grand idéal humain et aux nouvelles nécessités d'un art qui ne se suffit pas d'être national.

Il y a plus. Deux problèmes essentiels do-

essential problems dominate the future outlook of drama throughout the world. The organization of the life of the theatre itself and the primordial problem of dramatic creation.

As to the former it is a commonplace to observe that it is conditioned by the political and social structure of each nation. In the Anglo-Saxon countries, living under an essentially liberal regime, the theatre develops through ordinary commercial exploitation. Theatre owners rent their premises in working order to managers or management committees who select the play, the producer, the designer, the actors, and finance the whole enterprise. In Soviet Russia, in the popular democracies, in China and Yugoslavia, things are not at all the same. There the theatre is a matter of state culture. Germany and Italy combine the two systems, each in their own way. As to France, since liberation she has been feeling her way with a policy of state subsidies and control coupled with an American type of liberalism. (We are citing only the big countries which must serve as examples.) It is obvious that, better than any newspaper articles or specialized reviews, better even than exploratory travels rewarding though they may be, a Theatre of all Nations permits not only comparison of methods by direct contact, but judgement on the results achieved—both of inestimable value to all members of the profession, managers, syndicate presidents and men responsible at all levels of the central administrations. By direct enquiry into what others are doing, organizations can be transformed, new plans can be worked out and the most satisfactory methods adopted.

*

To conclude people talk a great deal about the depressed state of the theatre. I am not unaware that they have been talking like this ever since the first actor set foot upon the first stage. Nevertheless certain dangers seem to me more evident now then they were formerly. The gravest of them is the shortage of plays to produce. Authors complain of not being read and directors of finding nothing to read, and yet plays are given every

minent les perspectives à venir du Théâtre dans le monde. Celui de l'organisation de la vie même du théâtre, celui primordial de la création dramatique.

Pour ce qui est de celle-là, c'est un lieu commun d'affirmer qu'elle est conditionnée par la structure politique et sociale de la nation où s'exprime le génie dramatique propre d'un peuple. Dans les pays anglo-saxons vivant sous un régime essentiellement libéral, le théâtre se développe sous la forme d'une exploitation commerciale banale et normale. Les propriétaires de salles louent un local en ordre de marche à des producteurs ou à des groupes de producteurs associés, ces derniers choisissent la pièce, le metteur en scène, le décorateur, les interprètes et assurent le financement de l'entreprise. Il n'en va pas de même pour l'U.R.S.S., pour les pays de démocratie populaire, pour la Yougoslavie, pour la Chine. Le théâtre est là affaire culturelle d'État. L'Allemagne et l'Italie, chacune d'une manière différente, allient plus ou moins les deux systèmes. Quant à la France, elle cherche depuis la Libération sa voie en une politique de subvention et d'intervention de l'État et de libéralisme à la mode américaine. Ceci pour ne citer que de grands pays pouvant servir d'exemple. Il est bien évident que mieux que tous les articles de journaux ou revues spécialisées, mieux que les voyages d'étude cependant si fructueux, un Théâtre des Nations permet non seulement une comparaison, par contact direct, des méthodes, mais un jugement sur les résultats obtenus, susceptibles l'une et l'autre d'inspirer les professionnels, directeurs, Présidents de Syndicats professionnels, responsables à tous les échelons des administrations centrales. En prenant connaissance directement de ce qui se fait chez l'un ou chez l'autre, des organisations peuvent être transformées, des plans nouveaux élaborés, de meilleures méthodes envisagées.

Pour finir, on parle beaucoup de la crise du théâtre. Depuis que pour la première fois au monde un acteur a foulé du pied une aire dramatique afin d'y proférer devant un public le texte à lui confié, ou de son propre cru, je n'ignore pas qu'on en parle. Toutefois

GREECE - GRÈCE

Œdipus Rex - Œdipe Roi, Sophocle. M : Alexis Minotis. D : Kl. Clonis. Théâtre National d'Athènes. P : Pic.
Production in width, like in the Greek open air theatres.

Mise en scène en largeur, comme dans les théâtres antiques de plein air.

SWITZERLAND-SUISSE

Œdipus Rex - Œdipe Roi, Sophocle. M : Paul Pasquier. D : Bodjol. Centre Dramatique Romand. P : Pic.

Modernistic stylization.

Stylisation moderniste.

NETHERLANDS - PAYS-BAS

Œdipus Rex - *Œdipe Roi*, Sophocle. M : Johan de Meester.
D : J.F. Doeve. Nederlandse Comedie. P : Particam.

Vertical production.
Mise en scène en hauteur.

night in all the great cities of the world. I know. Nevertheless dramatic poets are becoming more and more rare. Some countries are scarcely recovered from political or belligerent adventures. The evolution of others has been such that political or social questions have overshadowed less apparently urgent ones; they are seeking their way and their sources of inspiration. Others again are suffering a slow decomposition of their repertory in which only a few well recognized talents find any place. The difficulties which young authors encounter at every turn prevent a transfusion of new blood and of fresh invention—the subject does not yield

l'évidence de certains dangers est, me semble-t-il, plus certaine aujourd'hui qu'hier. Le plus grave de ces dangers est la pénurie d'œuvres à présenter. Les auteurs se plaignent de ne pas être lus, les directeurs eux de ne pas trouver de manuscrits; et cependant on joue chaque soir dans toutes les grandes villes du monde. Je le sais bien. Il n'en est pas moins vrai que les poètes dramatiques sont de plus en plus rares. Certains pays sont à peine remis d'aventures politiques ou guerrières. D'autres connaissent des évolutions telles que les questions économiques et sociales ont pris le pas sur d'autres moins apparemment urgentes; ils cherchent leur souffle et leur

Katina Paxinou dans *Hécube*, Euripide. M : Alexis Minotis. D : Kl. Clonis. Théâtre National d'Athènes. P : Pic.

inspiration. D'autres enfin assistent à une lente décomposition d'un répertoire où seuls quelques talents incontestables se manifestent; les difficultés que rencontrent partout les jeunes talents empêchent des apports nouveaux de sang vif et de fraîcheur d'invention, les sujets ont du mal à faire place aux thèmes, l'anecdote au lyrisme, le banal au jaillissement, le conventionnel au poétique.

Je ne pense pas que l'existence du théâtre permanent international soit le remède souverain capable à lui seul de nous délivrer de cette inquiétude : « Que jouer? ». Je suis persuadé que certaines représentations — je pense à la tragédie grecque par les Grecs, aux Irlandais, aux Suédois, au Berliner-Ensemble, au Workshop et à l'Opéra de Pékin — sont susceptibles d'influencer favorablement l'avenir de la production dramatique et de le faire en dehors de toute doctrine, sur le plan le plus large, puisque ces représentations touchent à tous les modes

V. *MYTHOLOGICAL HEROINES*
HÉROINES MYTHOLOGIQUES

kindly to the theme, or the anecdote to lyricism, or the commonplace to inspiration, or convention to poetry.

I do not claim that the existence of a permanent international theatre would be a sovereign remedy for the anxieties of not knowing what to play. But I am convinced that certain performances, such as those of Greek tragedy by the Greeks, those of the Irish, the Swedes, the Berliner-Ensemble, the Workshop and the Pekin Opera are capable of exerting a favourable influence on the

Maria Becker in *Iphigenia in Tauris*, Gœthe. M : Oskar Wälterlin. D : Teo Otto. Schauspielhaus de Zürich. P : Pic.

future of dramatic production, quite apart from questions of doctrine, and on the widest plane since these performances touch on all modes of expression : the naturalism of the Irish, the poetic realism of the Swedes, the classicism of Minotis, the total drama of the Chinese, and the art of Bertolt Brecht.

*

The simple confrontation of all these values, in a loyal and uncompetitive spirit, can do more than hundreds of papers or thousands of conferences, or hundreds of thousands of prejudices. Men of the theatre, authors, actors, designers and producers, chosen among the best in the world, bring the master achievements of their common efforts. They propose them to us and offer them for our criticism and appreciation. It is for us to profit, and particularly those of us who have something to say without knowing how to say it, who hesitate in our choice, who flounder and despair. The marvellous part of the adventure is that it avoids the risk of ending in a fatal uniformity; it is the whole scale of possibilities which is offered, the whole palette of modes and styles, gathered in this unique place where everyman can if he so desires, judge, test and compare himself, set himself up or cast himself down. And to all these accumulated riches of drama (think only of the exhibitions, lectures, film shows and books brought out to correspond with each performance) will shortly be added those of music, opera and ballet.

This great event, which a world plebiscite has awarded us the honour of accomplishing, will certainly necessitate a big financial outlay. When one considers so many credits more or less squandered on less noble causes, a sick fear seizes one that some sudden misgiving may reduce once more to the stage of possibility, or probability, a work which deserves the sacrifice of a life time, which has already weathered its first steps, and proved by something more than promises its importance, its necessity and its chances of success.

d'expression : le naturalisme des Irlandais le réalisme poétique des Suédois, le classicisme de Minotis, le théâtre total des Chinois, l'art de Brecht. La confrontation pure et simple, loyale et sans esprit de compétition, où toutes les valeurs, à condition qu'elles soient des valeurs, sont admises, peut faire plus que cent papiers, que mille conférences, que cent mille partis pris. Des gens de théâtre, auteurs, acteurs, décorateurs, metteurs en scène, choisis parmi les meilleurs dans le monde, apportent la pièce maîtresse de leur commun travail, nous la proposent, l'offrent à notre critique, à notre enthousiasme. À chacun de nous d'en tirer profit et particulièrement à tous ceux qui ont quelque chose à dire et qui ne savent comment le dire, à ceux qui hésitent devant le choix de leur engagement, qui se morfondent et se désespèrent. Le merveilleux de l'aventure est qu'elle évite le risque d'aboutir à une redoutable uniformité; c'est toute la gamme des possibilités qui se trouve offerte, toute la palette des modes et des genres rassemblés dans ce lieu unique où chacun peut, s'il le veut, en se jugeant soi-même, se contrôler, se comparer aux autres, s'exalter ou s'humilier. Et toutes ces possibilités, toute cette richesse rassemblée (que l'on pense aux expositions, aux conférences, aux manifestations cinématographiques, aux éditions parallèlement conjuguées avec les représentations elles-mêmes) non seulement dans le domaine de l'art dramatique, mais aussi dans un proche avenir, dans ceux de la musique, de l'art lyrique et de la danse.

Sans doute l'événement nécessite pour le pays — le nôtre — qu'un plébiscite mondial a désigné pour l'honneur de le créer, un effort financier important. Quand on songe à tant de crédits plus ou moins dispersés pour des causes moins nobles, on est pris de vertige à l'idée qu'une crainte soudaine puisse ramener au stade des possibilités ou des probabilités une œuvre qui mérite qu'on y consacre sa vie et qui a fait déjà plus que ses premiers pas; elle a prouvé par autre chose que des promesses son importance, ses chances de succès et sa nécessité.

A. M. JULIEN

Director General of the Paris Festival. *Directeur général du Festival de Paris*

THE REOPENING OF THE VIENNA OPERA HOUSE

RÉOUVERTURE DE L'OPÉRA DE VIENNE

Hanns WINTER

THE eyes of the world have recently been focussed on Austria, for she was celebrating at the same time the recovery of her full sovereignty and the restoration of the two brightest jewels in her crown: her Burgtheater and her Opera House.

Our correspondent, M. Hanns Winter, has promised to describe for us at some future date the Burgtheater, its technical equipment, its method of management and its repertory of drama and comedy, interpreted by actors of the foremost rank.

Meanwhile the reopening of the State Opera House has constituted the great event of the last few months, both on account of the scale of its reconstruction (which cost ten million dollars) and because of the excitement inseparable from first performances.

*

DU monde entier, les regards ont récemment convergé vers l'Autriche qui réussissait en même temps à recouvrer sa pleine souveraineté et à restaurer deux de ses joyaux les plus précieux : le Burgtheater et l'Opéra.

Notre correspondant, M. Hanns Winter, veut bien nous promettre de revenir un jour sur les aménagements techniques du Burgtheater, ainsi que sur la gestion et le répertoire de ce théâtre où le drame et la comédie sont servis par des acteurs de premier rang.

C'est néanmoins la réouverture de l'Opéra qui a constitué l'événement majeur de ces derniers mois, tant par l'importance de sa reconstruction qui a coûté plus de trois milliards et demi de francs français, que par l'excitation qui s'est naturellement créée autour des premiers spectacles.

I

TECHNICAL ASPECTS OF THE RECONSTRUCTION

*

ASPECTS TECHNIQUES DE LA RECONSTRUCTION

The bombardment and conflagration of March 12th 1945, known as " Black Monday ", destroyed both the building and the 160,000 dresses required for 120 different operas. Only the principal façade on the Ringstrasse survived.

To the architect, Boltenstern, fell the delicate task of uniting the ruins and the new construction into an organic whole. He

Le bombardement, suivi d'incendie, du 12 mars 1945, dit « le sombre lundi », avait détruit la salle, tous les décors et les 160.000 costumes nécessaires pour 120 opéras. Seule fut épargnée la façade principale, tournée vers le Ring.

À l'architecte Boltenstern revint la tâche délicate de faire un ensemble organique des ruines et de la partie nouvellement con-

exhibited an enlightened conservatism by completely redesigning the theatre and providing for the most ultra modern equipment while at the same time respecting the XIXth century conception of a Grand Opera House. Thus he preserved the boxes which for the Viennese represent not so much of a bygone magnificence as the permanent symbol of an individual way of life which has always characterized our city : not to mention that a theatre with boxes is particularly suited to operatic performances for the partitions suppress that " unreal acoustical refraction " characteristic of a horseshoe auditorium.

But though the plan remains the same the third gallery—a cause of ceaseless complaint —is slightly raised and the columns of the third and fourth galleries are suppressed so that the view from them is much improved.

As a safety precaution the central chandelier has been replaced by a crown of light encircling the ventilation aperture in the ceiling.

The new Opera House accomodates approximately 2,200 people, with 1,649 seats and standing room for 551.

*

The stage has been considerably modernized. In the first place, everything that was not indispensable has been eliminated. The costume depot and the workshops for millinery and shoes have been removed to an annexe, where offices and accomodation for guest artists will also be located. This annexe communicates with the Opera House by an underground passage.

Thanks to these transfers, space has been found for various rehearsal rooms (for ballet, choir and orchestra) and even for a little experimental theatre, measuring 26 metres by 14.

The orchestra pit is capable of accomodating 120 musicians : its floor can be raised or lowered in order to modify the acoustic effect or widen the stage.

*

The most remarkable feature, however, is the stage itself. The stage-front opening

struite. Il y fit preuve d'un « conservatisme éclairé », redessinant complètement la salle et prévoyant un appareillage ultra-moderne, tout en respectant la conception de Grand Théâtre d'Opéra du XIX^{e} siècle. C'est ainsi que Boltenstern maintint le principe des loges, qui pour les Viennois représente moins une époque révolue qu'un symbole permanent d'un style de vie individuel, qui est depuis toujours propre à notre ville. Sans compter qu'un théâtre « avec loges » semble davantage s'adapter à l'opéra et que les cloisons des loges suppriment la « réfraction acoustique irréelle », caractéristique des salles en fer à cheval.

Mais s'il a gardé la forme ancienne, l'architecte a par exemple relevé légèrement la troisième galerie — objet de plaintes répétées — et supprimé les colonnes des troisième et quatrième galeries, d'où la vue est ainsi nettement améliorée.

Par mesure de sécurité, le lustre principal est remplacé par une couronne d'éclairage qui entoure l'ouverture du plafond prévue pour l'échappement de la fumée.

Le nouvel Opéra compte environ 2.200 places dont 1.649 places assises et environ 551 debout.

La scène a été considérablement modernisée. On en a d'abord éliminé tout ce qui n'était pas indispensable. Les ateliers de chapellerie, de cordonnerie, le dépôt de costumes ont été transférés dans une annexe où l'on projette d'ailleurs d'héberger également les bureaux et les appartements réservés aux artistes invités. Cette annexe communique avec l'Opéra par un tunnel souterrain.

Grâce à ce transfert, on a gagné la place pour diverses salles de répétition (ballet, chœur, grand orchestre) et même pour une sorte de scène d'essai de 26 m sur 14 m.

La fosse d'orchestre peut abriter 110 musiciens ; son plancher peut être relevé ou abaissé, servant ainsi à obtenir des effets acoustiques ou à agrandir la scène.

Mais l'élément le plus remarquable reste la scène elle-même. L'ouverture au cadre est de 14,50 m sur 12 m. La scène principale a une superficie de 718 mètres carrés et une hauteur de 27 m. Côté jardin, une scène latérale offre 370 mètres carrés de dévelop-

The Vienna Opera House after the fire of 1945.
L'Opéra de Vienne après l'incendie de 1945.

measures 14,50 by 12 metres. The front stage has a surface of 118 square metres and a height of 27 metres. The side stage measures 370 square metres. Front and back stage are now the same width and for mass scenes can be used simultaneously, when their total depth measures 50 metres. This is particularly useful for such operas as *Aida* and *Die Meistersinger*. The total floor space of the three stages together is 1,500 square metres, and the total height from the lowest level to the roof is 45 metres.

The main stage is composed of six acting platforms, each measuring 18 by 3 metres, laid side by side across the stage. These can be lifted 2,20 metres or lowered to a depth of 11 metres, either singly or together, by means of totally silent hydraulic pressure. Changes of scene can be effected either vertically or horizontally with extreme rapidity. For example the décor of the first scene can descend through a trap while that of the second is drawn forward. The third set is then substituted for the first below stage, ready to be lifted into position the moment the second scene is over. It is also possible

pement. L'arrière-scène dispose à présent de la même largeur que la scène principale et peut être utilisée en même temps; dans ce cas, la profondeur totale à partir de la rampe est de 50 m. Ceci est particulièrement utile pour des pièces à grande figuration telles que *Aïda* ou *Les Maîtres Chanteurs*. Ensemble, les trois scènes ont 1.500 mètres carrés. Du point le plus bas au point le plus élevé, la scène a 45 m de hauteur.

La scène principale comporte six plates-formes mobiles de 3 m sur 18 m, parallèles à la rampe. Mues par la force hydraulique, elles montent ou descendent séparément ou par groupes, sans le moindre bruit, jusqu'à 11 m vers le bas et 2,20 m vers le haut. Les changements de décor sont extrêmement rapides. Ainsi, le décor du 1er tableau peut descendre dans la trappe pendant que celui du 2me tableau est avancé. Démontage du décor du 1er tableau, montage du décor du 3me tableau. Quand le 2me tableau se termine, le 3me prend illico sa place, etc...

Une autre méthode pour changer les décors consiste à les déplacer horizontalement vers la scène latérale ou vers l'arrière-scène.

The architect, Boltenstern, has compromised between the ornate theatre of the 19th century and the simple tastes of the 20th.
L'architecte Boltenstern a réalisé un compromis entre la salle très ornée du XIX^{e} siècle et le goût de simplicité du XX^{e}.

to displace the sets laterally into the side stage. A third resource is the revolving stage with its turntable 16 metres in diameter, 45 centimetres thick, weighing 45 tons. Loaded on carriages it can be withdrawn to the back stage or when no longer required folded in two and lifted through a slit into the flies. A prop lift 20 metres long is provided for the removal of stage accessories. The stage equipment is completed by two cycloramas (one sky and the other midnight blue), a collapsible bridge and numerous transport carriages, all of these installations being noiselessly manœuvred by electricity.

★

The lighting equipment would alone justify a long article. To minimize the risk of fire, the boilers of the central heating system are installed 500 metres away in the Hofburg and piped through underground channels. Extensive airshafts ventilate all

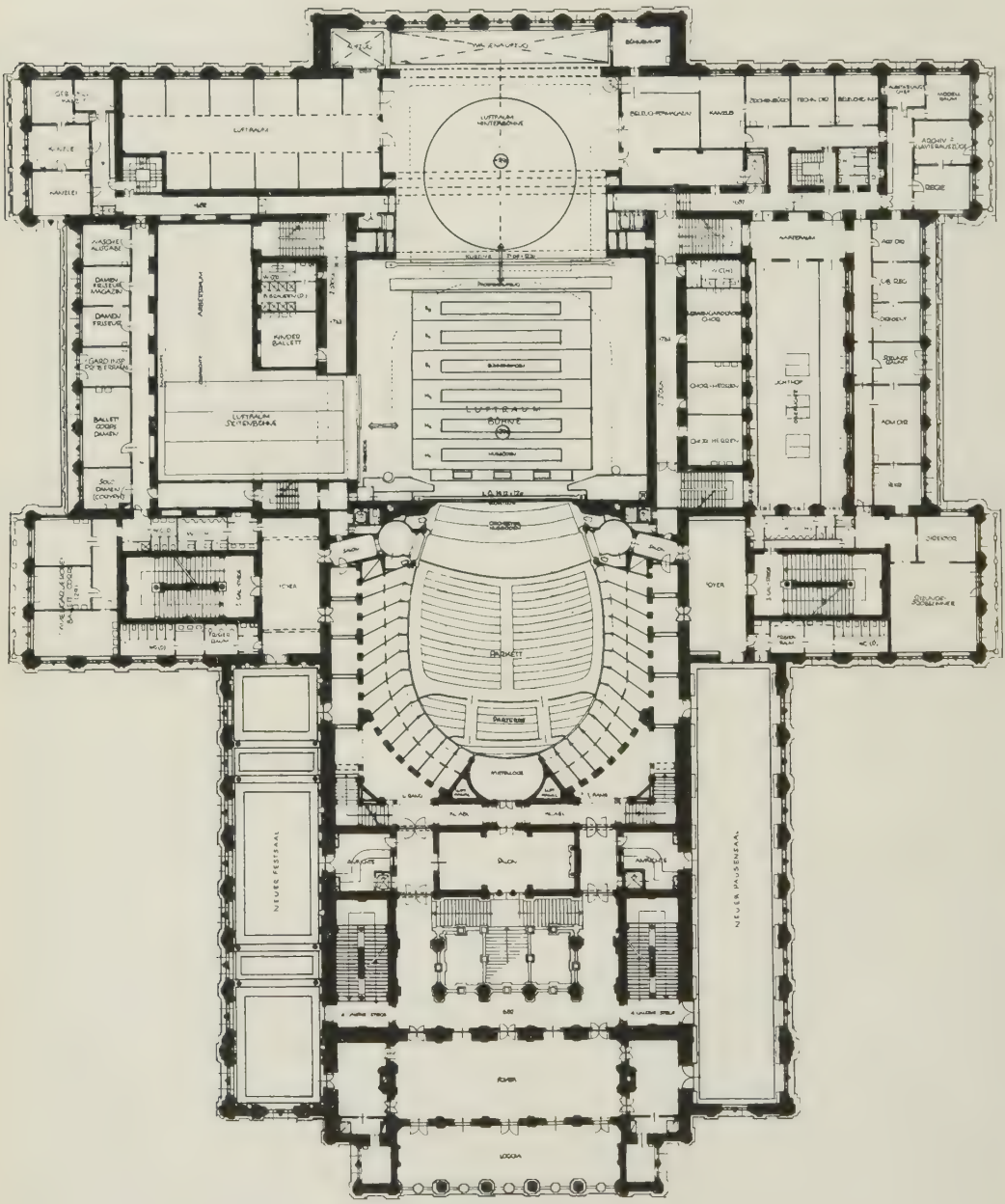
Troisième possibilité : la scène tournante. À cet effet, on utilise une plaque tournante de 16 m de diamètre, 45 cm d'épaisseur et un poids de 45 tonnes. Montée sur wagonnet, elle peut être retirée vers l'arrière-scène; après emploi, elle se plie en deux et disparaît dans les cintres.

Pour l'évacuation des décors, l'on dispose d'ascenseurs de 22 m de long. Enfin le complexe scénique est complété par deux horizons circulaires (l'un bleu-ciel, l'autre bleu-nuit), un pont escamotable, de nombreux wagonnets... Il importe de ne pas perdre de vue que tout ce matériel se manœuvre électriquement et sans bruit.

L'installation d'éclairage, à elle seule, réclamerait un long article. Mais pour indiquer jusqu'à quel point on a poussé le souci du détail, il suffira peut-être de signaler par exemple que l'Opéra est chauffé à distance, relié comme le Burgtheater à la centrale de

parts of the building while an elaborate system of air conditioning maintains an even temperature. Fresh air is sucked through a long tunnel from the unpolluted atmosphere of a neighbouring park.

chauffage du Hofburg, et que le conditionnement d'air entretient dans tous les coins du bâtiment une température et une humidité constantes : par un long tunnel, l'air frais est bel et bien aspiré dans un parc voisin !



Photograph kindly lent by the British magazine " Opera ".

Photo gracieusement prêtée par la revue anglaise « Opéra ».

II

THE INAUGURAL PERFORMANCES

✶

LES MANIFESTATIONS D'OUVERTURE

Into this really exceptional theatre there thronged an audience of the greatest elegance and distinction but also of the highest critical judgement. Each of the first nights was expected to equal if not to efface the memory of all other performances, past or present, in Austria or elsewhere. It is from this exceedingly critical standpoint that our correspondent, M. Winter, has written the following report.

✶

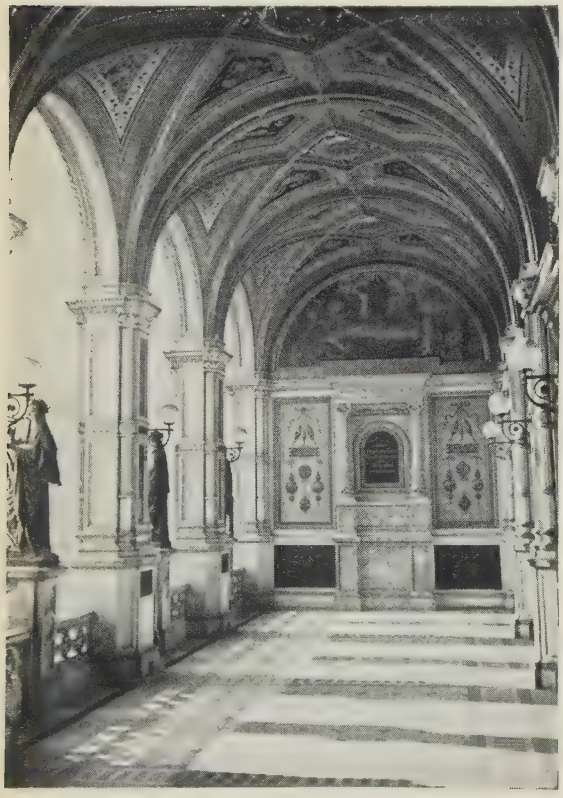
Dans cette salle vraiment exceptionnelle, s'est pressé, lors des premiers spectacles, le public le plus élégant, le plus raffiné, mais aussi le plus difficile. De chacune des premières, on attendait qu'elle efface, ou tout au moins qu'elle égale le souvenir des meilleures réalisations présentes ou passées, autrichiennes ou étrangères. C'est dans cet esprit de haute exigence que M. Winter, notre correspondant, a rédigé son compte-rendu.

" Bungled ", " confused ", " revolting ", " horrible " are some of the adjectives applied by a Viennese review of 1806 to *Fidelio* and the Leonora Overture. Yet, with its exalted conception of humanity, this work is now recognized as one of the finest and most profound in the operatic repertory. What could be more fitting than to devote the opening night to a performance of *Fidelio*, the opera that sings of liberty? The execution rose to the height of the occasion, especially in the last scene. The rest was perhaps treated a little too much " en grisaille " which is not in the least imperative. Thus the entry of Pizarro's men, usually effected at a military cadence to the martial rhythm of the orchestra, was made by little disorderly groups conversing as they came. If the production (by Tietjen) and the settings (by Holzmeister) were open to criticism, Karl Böhm's conducting was beyond reproach. He was well inspired in retaining Gustav Mahler's sequence which practice has proved sound : the overture in E as prelude and the brilliant overture, Leonora no. III, before the final tableau. There was little to complain of in the vocal interpretation : the now almost heroic Florestan of

« Ratés »... « confus »... « révoltants »... « horribles », c'est ainsi qu'apparaissaient à une revue viennoise de 1806 *Fidélio* et l'ouverture de *Léonore*. Avec sa haute conception de l'humanité, l'œuvre est actuellement reconnue comme une des plus profondes et des plus belles du répertoire d'opéra. Quoi de plus naturel que de consacrer la soirée de réouverture de notre Opéra à une représentation de *Fidélio*, l'opéra qui exalte la liberté! L'exécution a su s'élever au niveau de l'œuvre, en particulier dans la dernière scène. Le reste fut peut-être traité un peu trop en grisaille, ce qui n'est nullement de rigueur. Ainsi l'entrée des hommes de Pizarro, qui se fait généralement à une allure martiale sur les rythmes de marche de l'orchestre, s'est effectuée sans ordre, par petits groupes qui conversaient. S'il y avait à redire à la mise en scène (Tietjen) et aux décors (Holzmeister), la direction musicale de Karl Böhm par contre donna entière satisfaction. Il avait heureusement conservé la disposition de Gustav Mahler, qui a fait ses preuves : l'ouverture en mi comme prélude et la brillante ouverture Léonore III avant le tableau final. Peu de reproches à faire aux interprétations vocales : le Florestan

Anton Dermota, Irmgard Seefried's Marcelline, Gottlob Frick's Rocco and Paul Schöffler's Pizarro were outstanding. Kamann as the minister and Kmentt as the porter also deserved high praise. Martha Mödl as Leonora had already rectified by the second performance the mistakes she had made at the first.

The Woman without a Shadow (Die Frau ohne Schatten) at the Opera House had its counterpart in *The Spendthrift* (Der Verschwender) at the Burgtheater. Comparison of the two brings out the difference between a popular tale and a literary one. Raimund's fantasy still flows freely but Hofmannsthal, at the evening of our culture, puts fairies at the service of metaphysical reflection. His narrative gives us a foretaste of the problems entertained by existentialism, though his figures are indeed poetically drawn and the theme delicately knotted like a fine tapestry. " Supernatural forces " lead the Empress and Barak's wife into evil ways and dangerous complications and then liberate them as in *The Magic Flute*. Moreover Kairkobad-Sarastro makes use of the Dyer, who is brother to the greathearted heroes, to those



désormais presque héroïque d'Anton Dermota, la Marcelline d'Irmgard Seefried, le Rocco de Gottlob Frick et le Pizarro de Paul Schöffler dominèrent. Le ministre de Kamann et le portier de Kmentt méritent également des éloges. Martha Mödl en Léonore a su éviter lors de la deuxième représentation certaines erreurs de la première.

La Femme sans Ombre (Die Frau ohne Schatten) à l'Opéra fit pendant au *Panier percé* (Der Verschwender) du Burgtheater. La comparaison des deux œuvres montre bien la différence entre le conte populaire et le conte littéraire. Si la fantaisie coule encore de source chez Raimund, Hofmannsthal met les fées, au soir de notre culture, au service de la réflexion métaphysique sur les problèmes fondamentaux de l'existence. Sa narration nous donne ainsi un avant-goût des problèmes posés par l'existentialisme. Ici sans doute le dessin des figures est poétique, la trame est nouée comme celle d'un tapis précieux. Des « forces supérieures » entraînent l'impératrice et la femme de Barak dans la faute et les complications dangereuses, pour les libérer ensuite comme cela s'est déjà fait dans *La Flûte enchantée*. De plus Kaikobad-Sarastro se sert du teinturier, qui est apparenté aux grands héros du cœur, à ceux qui triomphent par la seule puissance qui n'apporte pas la ruine, la puissance du bien. Il est difficile de traduire tout cela dans un opéra. Le sujet eût peut-être mieux convenu au Pfitzner de *Palestrina* qu'à Strauss, l'homme de la réalité présente, qui ne s'abîmait guère dans des rêveries sur l'existence. Sans doute il y a dans cette partition des passages merveilleux. Ainsi les accords descendants de trois flûtes qui soulignent l'appel du faucon de la petite flûte, de la clarinette en mi bémol et de deux hautbois.D'un grand effet est aussi, dans le chant de l'empereur :

A loggia in which the frescoes have been entirely restored.

Une des loggias dont les fresques furent entièrement restaurées.

who triumph through the power of good. It is difficult to translate all this into terms of opera. The subject would perhaps have been better suited to *Palestrina*'s Pfitzner than to Strauss, the man of present reality not given to losing himself in rêveries on existence. There are of course marvellous passages in the score. For instance the descending chords of the three flutes which underline the falcon's cry, those of the piccolo, the clarinet in E minor, and the two oboes. The alternation of 4/4 and 3/2 time in the Emperor's aria " When the crystal heart " is of a grand effect and also the trombone tremolo accompagnying Barak's song " This woman is lost, light a fire that I may see her face. " Strauss no doubt borrowed the latter from Schönberg (Opus 16. Five orchestral pieces). The Philharmonic Orchestra, conducted by Karl Böhm, sailed through all the difficulties of the score with miraculous ease. No praise could be too great for the fiery singing and acting of Christl Goltz (the Dyer's wife) or for the superbly stylized witch of Elisabeth Höngen (the Nurse) or for the clear powerful soprano of Léonie Rysanek (the Empress). Ludwig Weber played Barak with great nobility yet without quite attaining the standard of the women's parts. The same is true of Hans Hopf (the Emperor) but not of Kurt Böhme, who was a most impressive messenger of the spirits. The production was by Rudolf Hartmann and the décor by Emil Preetorius.

We find nothing to quarrel with in Verdi's *Aida* (production by Adolf Rott, décors by Robert Kautsky), though the old presentation was perhaps more impressive and Wallerstein's sets more plausible. From a musical point of view Rafaël Kubelik (conductor at Covent Garden) carried the whole thing along with brio, but occasionally adopted rather too quick a tempo. Léonie Rysanek, soprano, and Jean Madeira, mezzo-soprano, have great voices, the one of limpid brilliance but at the same time rich and warm in the middle register, the other almost a grave contralto, passionate and thrilling. George London is from every point of view an ideal Amonasro.

Fritz Reiner's conducting imparted to « Quand le cœur de cristal... », l'alternance des mesures en 4/4 et en 3/2, et le trémolo des trombones qui accompagne le chant de Barak : « Cette femme est égarée, allumez un feu pour que je voie son visage. » Strauss a sans doute trouvé cela chez Schönberg (Cinq pièces pour orchestre, op. 16). L'Orchestre Philharmonique sous la direction de Karl Böhm s'est joué de toutes les difficultés de la partition avec une aisance qui tient du merveilleux. On ne saurait assez louer la fougue dramatique dans le jeu et le chant de Christl Goltz (la teinturière), la sorcière de grand style réalisée par Élisabeth Höngen (la nourrice), le soprano clair et puissant de Léonie Rysanek (l'impératrice). Ludwig Weber a joué le rôle de Barak avec beaucoup de noblesse, sans atteindre tout à fait le niveau des interprétations féminines. C'est le cas également pour Hans Hopf (l'empereur), mais non pour Kurt Böhme, qui fut un impressionnant messager des esprits. La mise en scène était de Rudolf Hartmann et les décors d'Emil Preetorius.

Nous ne trouvons rien à critiquer à l'*Aïda* de Verdi (mise en scène d'Adolf Rott, décors de Robert Kautsky). S'il est vrai que l'ancienne présentation était plus impressionnante et la mise en scène de Wallerstein plus plausible, au point de vue musical Rafaël Kubelik, le chef d'orchestre de Covent Garden, a conduit l'œuvre avec brio, tout en prenant parfois des mouvements un peu trop rapides. Léonie Rysanek, soprano, et Jean Madeira, mezzo, ont de grandes voix, l'une d'un éclat limpide tout en étant chaude et étoffée dans le medium, l'autre déjà presque un contre-alto grave, fascinant et passionné. George London est à tous égards l'interprète qui convient au rôle d'Amonasro.

Fritz Reiner a dirigé à dessein *Les Maîtres Chanteurs de Nüremberg* dans une note un peu assourdie. Cette tendance à mettre une sourdine n'a pas fait de bien au prélude, ni à l'enivrante nuit d'été du deuxième acte. Herbert Graf a axé toute la mise en scène sur le choral de la réforme. Tout le reste a dû s'effacer devant cela, y compris l'éloge de l'art allemand et de ses maîtres. Parmi les décors de Robert Kautsky, c'est l'intérieur de l'église Sainte-Catherine qui nous a sur-

Die Meistersinger a deliberately muffled tone. This tendency to damp down the score did no good at all to the prelude or to the intoxicating summer's night of the second act. Herbert Graf centred the whole production on the reformers' chorale. Everything else was subordinated to this, even the hommage to German art and its masters. Of Kautsky's décors, the interior of St. Catherine's Church was the most pleasing. Its excellent organization of space should be permanently retained. The shoemaker's shop and the jagged silhouette of the old town were full of atmosphere. Paul Schöffler is the ideal Hans Sachs; every gesture and note are those of a consummate artist. He surpasses himself in the monologue on illusion, the shoemaker's song, and the hommage to the masters. Irmgard Seefried and Lisa della Casa are both equally good as Eva, though personally I prefer the natural and youthful style of the latter. Erich Kunz seems cut out for each one of his parts including that of Beckmesser. Frick as Pogner made a full-throated goldsmith and, apart from Svanholm, we have heard no better Stolzing in the last ten years than that of Hans Beirer.

Der Rosenkavalier is at home in Vienna. Kurt Böhme does not perhaps equal Richard Mayr as Ochs, but that would be asking too much. Maria Reining was in excellent form in the third act and Alfred Poell (Faninal), Laszlo Szemere and Hilde Rössel-Majdan (the pair of intriguers) can always be relied on. Sena Jurinac's Oktavian and Hilde Güden's Sophie have the quality of the old days. The same may be said of Joseph Gielen's production and Robert Kautsky's sets (in which he made use of some of Alfred Roller's fine projects). But the palm must be awarded to Hans Knappertsbuch. It would be impossible to give a more closely knit interpretation of the score while conducting with a sovereign breadth of gesture and feeling. It was as though twenty or thirty years had not gone by and Richard Strauss were still at his desk.

Two new productions won our full approbation, *Don Juan* and *Wozzeck*. These were produced by Oscar Fritz Schuh and Caspar Neher designed the sets. *Don Juan*,

tout plu. On devrait conserver toujours cette excellente organisation d'espaces. La boutique du cordonnier et le dessin anguleux de la vieille ville sont pleins d'atmosphère. Paul Schöffler est le Hans Sachs idéal; chaque geste, chaque son est du grand art. Il se surpasse dans le monologue sur l'illusion, la chanson du cordonnier et l'hommage aux maîtres. Irmgard Seefried et Lisa della Casa se valent dans le rôle d'Eva, bien que personnellement nous préférions l'allure naturelle et jeune de la seconde. Erich Kunz semble créé pour chacun de ses rôles; ainsi pour celui de Beckmesser. Le Pogner de Frick est un orfèvre à la voix puissante. Et à part Svanholm, nous n'avons pas entendu au cours des dix dernières années de meilleur Stolzing que celui de Hans Beirer.

Le Chevalier à la Rose est chez lui à Vienne. Dans Ochs, Kurt Böhme n'égale sans doute pas Richard Mayr, mais on ne peut en demander tant. Maria Reining était en excellente forme au troisième acte et l'on peut toujours se fier à Alfred Pœll (Faninal), Laszlo Szemere et Hilde Rössel-Majdan (le couple d'intrigants). Les interprétations de Sena Jurinac (Oktavian) et Hilde Güden (Sophie) ont la qualité des jours anciens. De même la mise en scène de Joseph Gielen et les décors de Robert Kautsky, qui s'est servi en partie des beaux projets d'Alfred Roller. Mais la palme revient à Hans Knappertsbuch. Il ne paraît guère possible de donner de cette partition une interprétation plus serrée et plus dense, tout en la dirigeant avec une ampleur souveraine dans l'esprit et dans le geste. Nous avions l'impression que vingt, que trente années ne s'étaient pas écoulées, et que Richard Strauss était de nouveau à son pupitre.

Deux des « premières » ont conquis notre pleine approbation, celles de *Don Juan* et de *Wozzeck*. C'est Oscar Fritz Schuh qui en a assumé la mise en scène et Caspar Neher en a conçu les décors. L'interprétation de *Don Juan* avec George London — Don Juan, Lisa della Casa — Donna Anna, Anton Dermota — Don Ottavio, Sena Jurinac — Donna Elvira, Erich Kunz — Leporello, Seefried — Zerlina, Berry — Masetto et Weber — le Commandeur (exactement le

with George London as the Don, Lisa della Casa as Donna Anna, Anton Dermota as Don Ottavio, Sena Jurinac as Donna Elvira, Erich Kunz as Leporello, Seefried as Zerlina, Berry as Masetto and Weber as the Commandatore (with exactly the hollowness required for the part) was absolutely first class and assuredly one of the best interpretations to be heard at the present time. Karl Böhm is moreover entirely in his element in Mozart.

The same may be said of Alban Berg's *Wozzeck*. Here we recall with emotion the great Joseph Herrmann whom we shall hear no more. But young Walter Berry is to be congratulated on having in no way jarred our memory of his great predecessor. His Wozzeck is not so disturbing but more active and human. He desires to end his misery and is thus logically constructed according to Berg's intention; Berry's vocal interpretation is also entirely convincing. This time the drum major is sung by Max Lorenz. The rest of the cast is the same as before and has already proved its quality : the unsurpassable Christl Goltz plays the turbulent Maria, Murray Dickie (an agile David in *Die Meistersinger*) makes a sympathetic Andreas, Peter Klein is the inhuman hypochondriac captain, Karl Dönck the eccentric baffoon of a doctor. Kurt Böhme, Polly Batic, William Wernigk and Harold Pröglhöf all acquit themselves honourably. It was a glorious evening for the Vienna Opera and for Böhm, Jubel and Berry. Twenty eight curtain calls. In short a decisive success for the most significant opera of our time.

It is clearly impossible for so vast an operatic festival to come altogether up to expectations. Perhaps all of us, both singers and listeners, need to reaccustom ourselves by degrees to the immense dimensions of the Opera House. Most of the soloists and the entire orchestra survived the ordeal with flying colours. The prodigious output of work and endless diplomacy involved in reconciling all susceptibilities deserve our unstinted admiration. In Vienna we have the right to a high standard, but even the severest judgement may rest satisfied with our opera. It has done a magnificent job.

HANNS WINTER

« creux » qu'il fallait pour le rôle) est de toute première classe, dans tous les cas une des meilleures qu'on puisse entendre actuellement. Et Karl Böhm est tout à fait à son affaire dans Mozart.

Il en est de même pour *Wozzeck* d'Alban Berg. Nous évoquons ici avec émotion le souvenir du grand Joseph Herrmann, que nous n'entendrons plus jamais. Et le jeune Walter Berry peut se féliciter de n'avoir en rien troublé l'image que nous avons gardée de son prédécesseur. Son Wozzeck n'est pas aussi inquiétant que celui de Herrmann, mais il est plus humain, plus actif. Il veut mettre fin à sa misère, il est donc construit logiquement selon les intentions d'Alban Berg; sa réalisation vocale est également convaincante. Le tambour-major est chanté cette fois par Max Lorenz. Les titulaires des autres rôles n'ont pas changé et ont tous fait leurs preuves : l'insurpassable Christl Goltz est la turbulente Marie, Murray Dickie (qui fut un David au jeu mobile dans *Les Maîtres Chanteurs*) un aimable Andreas, Peter Klein le capitaine inhumain et hypocondre, Karl Dönch le docteur bouffon et fantaisiste et Kurt Böhme, Polly Batic, William Wernigk et Harold Pröglhöf se retrouvent dans des emplois tout à fait à leur taille. Une soirée glorieuse pour l'Opéra de Vienne ainsi que pour Böhm, Jubel et Berry, vingt-huit rappels, bref un succès décisif pour l'œuvre la plus significative des modernes.

Il n'est pas possible qu'un festival d'opéras d'une conception et d'une réalisation aussi vastes réponde entièrement à notre attente. Peut-être devons-nous tous — chanteurs et auditeurs — nous réaccoutumer petit à petit aux dimensions gigantesques de la salle. La plupart des solistes et l'orchestre tout entier ont brillamment subi l'épreuve. L'immense somme de travail qu'il a fallu fournir et l'habileté diplomatique qu'il a fallu déployer pour ménager toutes les susceptibilités méritent une admiration sans réserve. Nous avons à Vienne de grandes exigences et nous en avons le droit. Mais le jugement le plus sévère nous permet encore d'être satisfaits de notre Opéra. Il a fourni un travail remarquable.

OPEN AIR THEATRE IN SWITZERLAND

LE THÉATRE DE PLEIN AIR EN SUISSE

Wilhelm ZIMMERMANN

AS a small state in the heart of Europe, Switzerland has always held a special place in the vexed destinies of the West. Once again in our generation she has become the turntable of efforts to switch Europe from a burning present towards a calmer future. Protected by the Alpine wall this mountainous country, where in the course of centuries alien races, languages and religions have been soldered into a pacific federation of states, possesses a theatre which in its rich diversity reflects the whole growth of the nation, its countryside, the seasons and the annual cycle of its religious festivals. The popular theatre, nourished at the sources of national culture, has here developed its own particular forms and has above all remained an open air celebration. In the Middle Ages the Easter Plays which were enacted for days on end in the wine-market at Lucerne acquired great renown. And already in the 16th century, long before Schiller, the people used to represent in all the public places the liberation of their national hero, William Tell, in the primitive style of carved wood statuary. In his novel *Der Grüne Heinrich*, Gottfried Keller speaks of a performance of *Tell* given on a succession of platforms to which the actors repaired together with the audience. Edmund Stadler, the Swiss theatre historian, considers Switzerland as the very cradle of commemorative open air theatre.

LA Suisse, petit état au cœur de l'Europe, a toujours occupé une place à part dans le destin mouvementé de l'Occident. De nouveau, son sol neutre est devenu la plaque tournante des efforts qui visent à aiguiller le monde d'un présent brûlant vers un avenir plus paisible. Protégé par le mur des Alpes, ce pays de montagne, où au cours des siècles des langues, des religions et des races différentes se sont soudées en une pacifique fédération d'états, possède également un théâtre où se reflètent en une riche diversité le devenir de la nation, le paysage et le cycle annuel des fêtes religieuses et des saisons. Le théâtre populaire, nourri aux sources de la vie cultuelle et nationale, a développé ici des formes qui lui sont propres et est resté avant tout un théâtre de plein air. Au Moyen Age, les jeux de Pâques, qui se déroulaient à longueur de journée sur le marché au vin de Lucerne, acquirent une grande réputation. Et déjà au XVI^e siècle, bien avant le drame de Schiller, le peuple représentait sur les places publiques, dans le style fruste de la sculpture sur bois, la libération de son héros national, Tell. Gottfried Keller parle, dans son roman *Der Grüne Heinrich*, d'une représentation de Tell sur des plateaux successifs entre lesquels les acteurs se déplaçaient avec le public. L'historien suisse du théâtre, Edmund Stadler considère la Suisse tout simplement comme le lieu de naissance du théâtre commémoratif de pleine nature.

Though the contemporary open air theatre adopts the principles of modern production it in no way breaks with the past but seeks rather to develop it organically.

*

The choice of sites, in the first place, reveals a consciousness of tradition; performances must not be executed in the void but in natural contact with ancient culture and popular custom which are still very much alive. Such drama festivals naturally abandon the enclosed form of theatre in favour of the classical arena or the compartmented mediaeval stage. Here the eye is richly catered for. Great processions, music and dancing, play as great a part as the spoken or choral text, and satisfy the craving for sumptuous display.

*

An imposing example of this type of solemn, open air performance was given us in 1955 at the great Vintner's Feast in Vevey, on the shores of the lake of Geneva. Harvest and vintage festivals are of course held regularly in other wine growing regions, especially in French-speaking Switzerland, at Neuchâtel for instance, and in the Ticino (Lugano). But the Feast of Vevey, which only takes place once in 25 years, is celebrated with particular splendour on a gigantic scale and in the presence of tens of thousands of spectators. The origins of this harvest thanksgiving date back to the 12th century and it still retains some half pagan half Christian characteristics imparted to it by a theatre loving 18th century. Under the artistic directorship of Maurice Lehmann and Oskar Eberle it has become a festival of shimmering colour, of impressive processions, of round dances and pealing choirs, reflecting all the aspects of the vintner's year and exalting man's efforts to procure himself bread and wine. It also stages scenes, inspired by history and folklore, woven into a web of popular music and massed choirs. On the shores of the lake, in the very heart of the town, a huge oval theatre was constructed with its playing space in the middle, and for

Si l'actuel théâtre de plein air en Suisse met en œuvre les principes de la mise en scène moderne, ce n'est pas qu'il renie le passé; il s'efforce bien plutôt de le développer organiquement. Déjà le choix du site révèle le souci de tenir compte des traditions; le jeu ne doit pas se dérouler dans le vide, mais rester en contact naturel avec la culture et les usages populaires anciens qui sont encore partout vivaces. Il va de soi que ces festivités théâtrales renoncent d'emblée à la forme fermée de la scène pour utiliser la scène-arène de l'Antiquité ou la scène à compartiments du Moyen Age. Le plaisir des yeux reçoit ici une riche et précieuse pâture : grands cortèges, musique et danse jouent un rôle aussi important que le texte parlé et chanté et satisfont le goût des déploiements pompeux.

*

Un exemple imposant de ce genre de jeu de plein air solennel nous fut offert en 1955 par la grande Fête des Vignerons de Vevey, sur le lac de Genève. Sans doute, des fêtes d'automne et des fêtes de vignerons sont célébrées régulièrement dans d'autres contrées vinicoles, surtout dans la Suisse romande à l'ouest, comme par exemple à Neuchâtel, ou dans la Suisse italienne au sud (Lugano). Mais la Fête de Vevey, qui n'a lieu qu'une fois tous les 25 ans, est célébrée avec un éclat particulier, dans des dimensions gigantesques et en présence de dizaines de milliers de spectateurs. Il faut remonter jusqu'au XII^e siècle pour trouver l'origine de cette fête de la récolte et de la reconnaissance des vignerons du pays vaudois. Sa forme fondamentale révèle encore aujourd'hui ces éléments mi-antiques et mi-chrétiens qui lui furent donnés par un XVIII^e siècle épris de théâtre. Sous la direction artistique de Maurice Lehmann et d'Oskar Eberle, elle est devenue une fête frémissante de couleurs, de cortèges imposants, de rondes et de chœurs sonores, reflétant les multiples aspects de l'année du vigneron et chantant l'effort de l'homme pour se procurer le pain et le vin. Elle est aussi un spectacle de scènes historiques et folkloriques d'un effet audacieux et grandiose, se déroulant sur une trame de musique populaire et de grands chœurs. Sur

La Fête des Vignerons à Vevey en 1955.
M : Maurice Lehmann-Oskar Eberle. P : Gerold Zust.

background the snowcapped mountains and sparkling waters of the lake.

*

The unity between the play presented, the site and the production, as well as the fusion of the audience into a single community, objectives so often aimed at and so rarely

la rive du lac de Genève, au cœur même de la ville, on avait construit pour la circonstance un gigantesque théâtre ovale dont le centre était l'aire de jeu. Le lac aux eaux miroitantes et les cimes neigeuses des montagnes constituaient la toile de fond de cette scène à ciel ouvert.

*

L'unité entre la pièce à représenter, le site

La Fête des Vignerons à Vevey en 1955.
M : Maurice Lehmann-Oskar Eberle. P : Photopress, Zürich.

achieved, were realized with particular felicity in the performances of Calderon's *Great Theatre of the World* in the cloister square of Einsiedeln. The pilgrim play, which used to be given here in the past, was brought to new life before the Baroque façade of the collegiate church. It was further enhanced by the addition of certain dramatic elements from religious processions such as may still be seen on Good Friday for example at Mendrisio in Italian Switzerland.

*

Since 1924 Calderon's sacred play has been enacted at regular intervals in Einsiedeln (with the single interruption of the war) as a performance to the glory of God. It is given in the lyrical version of the romantic poet Eichendorff, reinforced with choirs which widen the action (confined to a few protagonists) and increase its solemnity. Oskar Eberle, one of the producers of the Vevey Festival, devotes to this nocturnal

et la mise en scène ainsi que la fusion des spectateurs en une communauté, objets si souvent visés et si rarement atteints, se trouvent réalisés en une forme particulièrement concentrée dans les représentations du *Grand Théâtre du Monde* de Calderon, sur la place du cloître d'Einsiedeln. Le jeu du pèlerinage, qui fut pratiqué ici autrefois, renaît à une vie nouvelle devant la façade baroque de l'église du monastère. Il s'est adjoint aussi les éléments dramatiques de certaines processions religieuses, telles qu'on peut encore les voir par exemple à Mendrisio, dans la Suisse italienne, à l'occasion des cortèges du Vendredi Saint.

Depuis 1924, on joue à Einsiedeln à intervalles réguliers, avec l'unique interruption de la guerre, le drame sacré de Calderon, comme une représentation théâtrale à la face de Dieu. La pièce se joue dans la version pleine d'envolée lyrique du romantique Eichendorff. Elle est étoffée par des chœurs qui élargissent une action confinée à quelques protagonistes et en rehaussent la solennité. À

Das Grosse Welttheater, Calderon. M : Oskar Eberle.
Einsiedeln. 1955. P : W. E. Baur.

performance a talent well suited to productions on this scale, as well as a fertile imagination in organizing rich processions and spectacular effects. He contrives to reconstitute the vision of a grandiose Baroque spectacle. The unusually excellent acoustics of the site make it possible to hear every word of the text, so that nothing is lacking to make this Spanish classic, performed by 650 men, women and children of the common people, a dramatic sermon of monumental effect. In its toing and froing between loosely knit terrestrial action and the ordering of the skies it provides a sensible image of ultimate things. The costumes and accessories, planned with unerring taste, the unity of soloists and supernumeraries, the choral and orchestral passages, create a total impression by which no spectator can fail to be overcome.

*

In Schiller's *William Tell* the Swiss have found the drama of their national liberation. They have always been carried away by the force of its great scenes and the lofty flight of

ce jeu nocturne, Oskar Eberle, un des régisseurs de la Fête des Vignerons, consacre aussi un talent parfaitement adapté à des tâches de cette envergure et une fantaisie habile à ordonner de riches cortèges et à créer des jeux de scène d'un effet spectaculaire. Il parvient à restituer dans le présent la vision d'un grandiose spectacle baroque. Comme l'acoustique particulièrement favorable du site permet d'entendre très distinctement la parole du poète, rien ne manque pour que ce jeu sacramentel du classique espagnol, animé par 650 hommes, femmes et enfants du peuple, devienne un sermon dramatique d'un effet monumental. Avec son va-et-vient entre le relâchement du jeu terrestre et l'ordonnance céleste, il réalise une image sensible des choses dernières. Les costumes et les accessoires, conçus avec un goût très sûr, la cohésion de jeu entre les solistes et les groupes créent avec les parties musicales et chorales une impression d'ensemble à laquelle aucun spectateur ne peut se soustraire.

*

Dans *Guillaume Tell* de Schiller, la Suisse a trouvé le drame national de sa libération;

its verse. Altdorf, centre of that part of German Switzerland which witnessed the events that led to her liberation, is the traditional home of the play of *William Tell*. Here Schiller's work is given in scrupulous conformity with the text, in an enclosed theatre and according to the faithfully preserved rites of production of his time. But this national drama has at all times quitted the conventional theatres to establish itself in the open air. Thus the international tourist centre of Interlaken developed, about fifty years ago, a version of *Tell*, which freely transposes all the scenes on to a natural platform at the extremity of a wooded valley. Wooden constructions, which in their recently renovated form merge admirably into the surrounding landscape, serve to recreate, one beside the next, the successive scenes of action. This large stage installation gives, particularly to the crowd scenes, an astounding capacity of development. The performance opens with the descent of a great herd of cattle from the mountain side, thus recalling that Interlaken is also the birthplace of

l'envolée de ses vers, la puissance d'entraînement de ses grandes scènes ont toujours agi avec force sur le peuple. Altdorf, centre de ce paysage de la Suisse allemande où se sont déroulés les événements qui ont amené l'affranchissement de la vieille Suisse du joug étranger, est le haut lieu traditionnel du jeu de Tell. Ici on joue l'œuvre de Schiller en se conformant fidèlement au texte littéraire, dans un théâtre fermé et selon des règles de régie conservées avec soin. Mais de tout temps le drame national a quitté les salles de théâtre pour le plein air. C'est ainsi qu'Interlaken, centre international de tourisme, a développé depuis bientôt cinquante ans une forme de plein air de *Tell* qui transpose librement toutes les scènes sur un plateau naturel, au fond d'un vallon boisé. Des constructions en bois, qui sous leur forme récemment renouvelée s'accordent parfaitement au décor naturel, y créent, l'un à côté de l'autre, tous les lieux de l'action. Cette large installation de scène donne surtout aux tableaux populaires d'étonnantes possibilités de déploiement. Le spectacle s'ouvre par une

Das Grosse Welttheater, Calderon. M : Oskar Eberle. Einsiedeln. 1955. P : W.E. Baur.

Wilhelm Tell, Schiller. M : Wilfried Scheitlin.
Interlaken. 1955. P : H. von Allmen.

the celebrated festivals of mountain shepherds. At the core of the performance occurs the scene of the apple, with its dramatic surge and its impressive " coup d'œil ". Of recent years Wilfried Scheitlin has assumed the production of *Tell* at Interlaken, where it has long since become a centre of attraction both to the Swiss themselves and to the foreign holidaymakers.

*

Apart from these open air stages born of old tradition, some mention must be made of more recent efforts, in some of the large towns, to infuse new life into open air productions by means of modern professional technique. At Zurich, Oskar Wälterlin has for the last few years presented Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* with the company from the Schauspielhaus in the park of the Villa Wesendonck where Richard Wagner

descente de l'alpe avec un puissant troupeau de bétail. On se rappelle ainsi qu'Interlaken est également la patrie des fameuses fêtes des pâtres de la haute montagne. Au centre de la représentation se situe la scène de la pomme, avec son envolée dynamique et son coup d'œil saisissant. Depuis quelques années, c'est Wilfried Scheitlin qui assume la direction artistique des jeux de Tell à Interlaken. Il y a beau temps qu'ils sont devenus un point d'attraction pour les nationaux comme pour les estivants.

*

A côté de ces scènes de plein air qui sont issues des vieilles traditions, il faut signaler aussi les tentatives qui furent faites plus récemment dans quelques grandes villes pour infuser une vie nouvelle au jeu à ciel ouvert, en usant des moyens du théâtre professionnel moderne. À Zürich, Oskar Wälterlin présente depuis quelques années, avec la troupe du Schauspielhaus, *Le Songe d'une Nuit d'Été* de Shakespeare dans le parc de la villa

spent the most decisive years of his career. A long border of shrubs and a noble grove of trees compose this garden theatre. All regrettable constructions have been avoided and everything improvised, as it were with a light hand, to create a fairy tale world. Elves, escaped from the realm of Pan, sing in the leafy shade, lovers and fairies flit between the tree trunks, while the play of the stage-struck artisans wakes memories of old carnaval customs, still enthusiastically and brilliantly perpetuated in Wälterlin's native town of Basle. Nature theatre and poem melt into a harmonious whole, and Mendelssohn's music is entirely appropriate

Wesendonck, où Richard Wagner vécut des années décisives pour son œuvre. Une longue lisière de buissons et de noble futaie a fourni un théâtre-jardin. On a évité toute construction fâcheuse; tout a été en quelque sorte improvisé d'une main légère pour créer un monde de féerie. Des lutins échappés du royaume de Pan hantent l'ombre des buissons et des arbres, des amoureux et des fées glissent légèrement d'un tronc à l'autre et dans le jeu des artisans férus de théâtre s'éveillent les souvenirs de vieilles coutumes carnavalesques, telles qu'on les pratique encore aujourd'hui avec entrain et éclat à Bâle, ville natale de Wälterlin. Théâtre de

Wilhelm Tell, Schiller. M : Wilfried Scheitlin. Interlaken. 1955. P : H. von Allmen.

to the atmosphere of the production—which has already become an essential part of the Zurich summer festival.

*

In Basle there was no need to create a tradition of open air theatre, for solemn outdoor performances had long taken place there. Apart from the popular theatre and the great festivals the two professional theatres (Municipal Theatre and Komödie) have in the course of the last few years successfully organized open air productions of the classics *(Jedermann, A Midsummer Night's Dream, Romeo and Juliet, Faust)*. Oskar Wälterlin, familiar from his earliest youth with the playing spaces of Basle, availed himself of Schiller celebrations to revive *The Maid of Orleans*, in the cathedral square dominating the Rhine. He succeeded in combining the powerful surge of the poem with the topography of the site in a way that was entirely convincing. The narrow street, the trees, the cathedral rearing its high tower, were thrown into high relief or allowed to slip back into shadow according to the necessities of the action. The Swiss actress Margrit Winter proved capable of scaling without false pathos the arduous heights of the Maid's personality.

*

Thus Switzerland, a federation of states agglomerated within a restricted space, nonetheless offers in the realm of the open air nature theatre, a pattern book as rich as it is motley—in fact the faithful image of her national structure as defined by Gottfried Keller. "Multiplicity in unity is the true school of friendship. It is only when political affinity breeds personal amity in a whole people that the highest ends can be achieved. For where civic conscience may fail friendship will succeed and the two will eventually be fused into a single virtue."

nature et poème se fondent en un tout harmonieux. La musique de Mendelssohn convient parfaitement à l'atmosphère de ce spectacle, qui déjà s'est fortement intégré aux fêtes estivales de Zürich.

*

À Bâle, il n'a pas fallu créer une tradition de théâtre de plein air, car on s'y exerce depuis longtemps déjà à donner de solennels spectacles à ciel ouvert. À côté du théâtre populaire et des grands festivals, les deux scènes professionnelles (Théâtre Municipal et « Komödie ») ont, elles aussi, au cours des dernières années, organisé avec grand succès des représentations de plein air d'œuvres classiques *(Jedermann, Le Songe d'une Nuit d'Été, Roméo et Juliette, Faust)*. Oskar Wälterlin, qui depuis sa jeunesse est un familier des emplacements de jeu bâlois, a profité de la commémoration de Schiller pour faire revivre sa *Pucelle d'Orléans* sur la place du Dôme qui domine le Rhin. Tout à fait convaincante est la façon dont il a accordé la puissante envolée du poème à la topographie du site. La rue étroite, les arbres, la cathédrale dressant sa haute tour sont mis en lumière selon les nécessités du jeu pour glisser ensuite dans l'ombre. Et les organisateurs trouvèrent dans l'actrice suisse Margrit Winter une interprète qui sut gravir sans faux pathos la courbe raide du personnage de Jeanne.

*

Ainsi la Suisse, fédération d'états agglomérés dans un espace restreint, offre néanmoins, comme patrie du théâtre de nature et du théâtre de plein air, une carte d'échantillons aussi riche que multicolore, image fidèle de sa structure nationale telle que l'a définie son poète Gottfried Keller : la multiplicité dans l'unité et la vraie école de l'amitié; « et c'est seulement là où la parenté politique devient chez tout un peuple de l'amitié personnelle qu'on atteint au plus haut. Car ce que le sens civique pourrait ne pas accomplir, l'amitié y parviendra et les deux finiront par se fondre en une seule vertu ».

WILHELM ZIMMERMANN

THE THREE STRATFORDS

LES TROIS STRATFORD

I. STRATFORD, CONNECTICUT (U. S. A.)

Lawrence LANGNER

OUR American Shakespeare Festival Theatre, which opened on July 12, 1955 with *Julius Caesar*, is truly a People's Theatre. Started over five years ago by a small band of enthusiasts, it has been built only as a result of the efforts of over 3.000 theatre lovers all over the country who have assisted our Board of Trustees in their difficult task. Thanks to them, we have at last been able to provide a permanent theatre for Shakespeare in this country without government subsidy.

Now that we have built a theatre especially suited for Shakespeare's plays, we approach in a spirit of humility the task of peopling it with American actors who are denied the opportunity of appearing in these great works in England or elsewhere.

"Style " is a prerequisite for the acting of these plays, and style is one quality which our American actors can acquire only by constant training and playing. We have based our attempt to develop an American acting style for Shakespeare, on our Academy of Acting. The aim of the Academy, through its teaching staff, and the Shakespeare Festival, through its directors, is to arrive at a unified expression of " Elizabethan " style as we understand it in terms of our historical knowledge of the period, plus those strong but subtle modifications that take place as a result of the

NOTRE « American Shakespeare Festival Theatre » qui s'est ouvert le 12 juillet 1955 avec *Jules César*, est vraiment un Théâtre du Peuple. Entreprise il y a plus de cinq ans par une petite bande d'enthousiastes, sa construction n'a pu être menée à bien qu'avec l'appui de plus de 3.000 amateurs de théâtre de tout le pays, qui ont aidé notre Comité organisateur dans sa tâche difficile. Grâce à eux, nous avons enfin pu établir dans ce pays, sans subvention du gouvernement, un théâtre permanent pour Shakespeare.

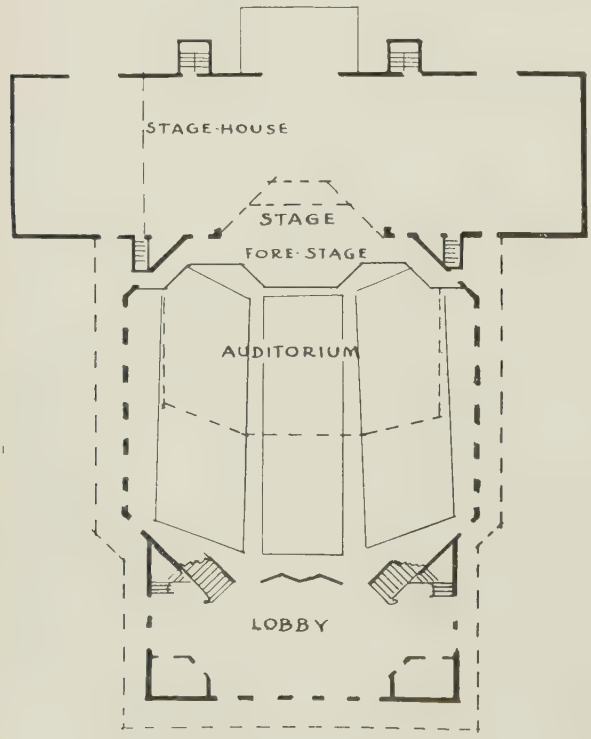
Après avoir construit un théâtre spécialement adapté aux pièces du grand poète, nous abordons maintenant dans un esprit d'humilité la tâche de le peupler d'acteurs américains auxquels est refusée l'occasion de paraître dans ces grandes œuvres en Angleterre ou ailleurs.

Le « style » est une nécessité préalable pour jouer ces pièces; et le style est une qualité que nos acteurs américains ne peuvent acquérir que par un entraînement prolongé. Notre tentative de susciter un style américain d'interprétation de Shakespeare prend appui sur notre Académie d'Art Dramatique. Le but de cette Académie, par son personnel enseignant, et du Festival Shakespeare, par ses metteurs en scène, est de parvenir à une expression homogène du style « élisabé-

so-called " national genius " of our American actors and our audiences.

Our goal is to create and develop a tradition of rapid, clear and musical American speech, as well suited for the plays of Shakespeare as is the best British speech of today. Indeed, in performing before an American audience, such speech will be far more understandable to our audiences than that of modern English Shakespeare companies or actors trained in England.

Our Theatre is designed and built for the poetry of William Shakespeare. The spoken word was our first consideration, viewing the actors our second, and spectacle our third. Thus the form of our stage and auditorium was selected for its acoustical functions. The octagonal shape, which is an echo of Shakespeare's original theatre, forms, so to speak, a huge double megaphone, in which the inclined ceiling over the forestage and orchestra cooperates with the inclined ceiling under the balcony and the angular side walls to carry the spoken word as perfectly as modern science can prognosticate. The actual width of the Theatre and stage is ninety-two feet—about the same as the original Globe Theatre which held an audience of about 2.200, most of whom stood during the performance. Our

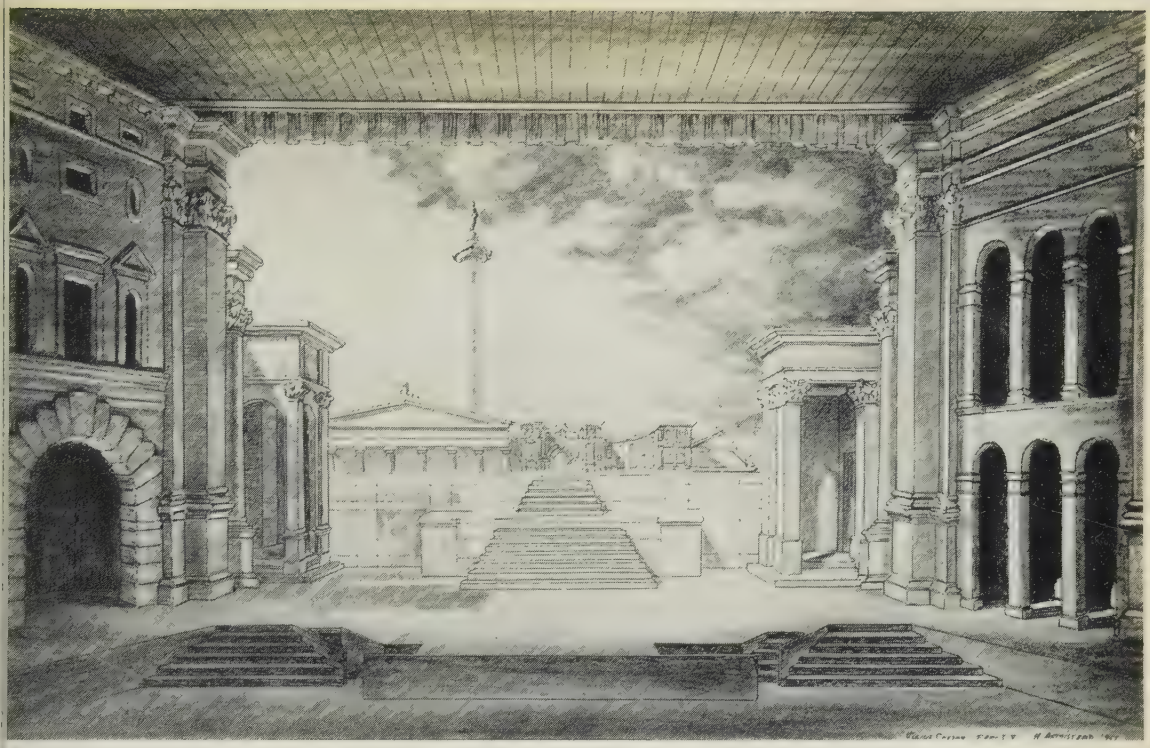


thain » tel que nous le comprenons en fonction de notre connaissance historique de la période, sans négliger ces modifications subtiles mais importantes qui résultent de ce qu'on peut appeler le « génie national » de nos acteurs et de notre public.

Notre objectif est de créer, de développer et d'ériger en tradition une manière de parler américaine rapide, claire et musicale, convenant aux pièces de Shakespeare aussi bien que la meilleure manière de parler anglaise d'aujourd'hui. En fait, une telle manière de parler sera bien plus compréhensible pour le public américain devant lequel on jouera que celle de troupes anglaises ou d'acteurs formés en Angleterre.

Notre Théâtre est conçu et construit en vue de la poésie de William Shakespeare. Le verbe a été notre premier souci, la mise en valeur des acteurs, le second et le spectacle, le troisième. Ainsi la forme de notre scène et de notre salle a été choisie pour ses propriétés acoustiques. La disposition octogonale, qui est un écho du théâtre primitif de Shakespeare, forme pour ainsi dire un vaste mégaphone double, dans lequel le plafond incliné sur l'avant-scène et l'orchestre coopère avec le plafond incliné sous le balcon et avec les murs en angle, à porter la voix aussi parfaitement que la technique moderne peut le prévoir. La largeur réelle du théâtre et de la scène est de 27,60 m, à peu de chose près celle du Théâtre du Globe qui contenait un public de 2.200 personnes, debout pour la plupart. Notre théâtre contient 1.550 places assises, pouvant en cas de besoin être portées à 1.700. Le proscenium peut être agrandi ou diminué, ou complètement enlevé; il peut aussi faire place à une fosse d'orchestre.

La scène elle-même est grande, ce qui permet d'y conserver, sur chariots, les décors de quatre ou cinq pièces et facilite l'alter-



Horace Armistead's design for *Julius Caesar*.
Le décor d'Horace Armistead pour *Jules César*.

Theatre seats about 1.550 and can be expanded in case of need to seat about 1.700. The apron stage can be made deeper or narrower or removed altogether; or it may be converted into an orchestra pit.

The stage itself is large, so that it can hold the scenery for four or five productions on wagons to allow quick changes for repertory. The proscenium boxes can either support scenery within the auditorium, as with *Julius Caesar*, or themselves serve as scenery bridging the gap between the auditorium and the stage, with acting areas on two levels, the forestage and the balcony. The long forestage provides opportunities for intimate scenes or spectacular processions as the director may desire. The forestage and side boxes are so designed that a play may be wholly performed on them.

The versatility of the Theatre is not confined to dramatic works. With the forestage removed, the space beneath holds sixty-two musicians, and the stage itself is large enough to accommodate the largest ballet or opera companies, and possibly a Mozart Festival next year.

nance des spectacles. Les loges d'avant-scène peuvent soit être incorporées dans le décor, comme dans *Jules César*, soit servir de thain » tel que nous le comprenons en fonc-lien entre la scène et la salle pour permettre le jeu sur deux plans : l'avant-scène et le balcon. Le large proscenium se prête aux scènes intimes ou aux cortèges spectaculaires au gré du metteur en scène. Le proscenium et les loges de côté sont agencés de telle sorte qu'une pièce puisse y être entièrement jouée.

Les possibilités de transformations de ce théâtre ne sont pas limitées aux œuvres dramatiques. En enlevant le proscenium, on obtient une fosse d'orchestre pouvant abriter soixante-deux musiciens, et la scène proprement dite reste assez grande pour loger le ballet le plus nombreux, ou une troupe d'opéra, et peut-être un Festival Mozart l'année prochaine.

On a consacré peu d'argent à la décoration du Théâtre, beaucoup à son aménagement. Rien ne devait être ajouté à la beauté naturelle du revêtement en teck de la Guyane Française (don du Gouvernement Français par son auxiliaire à New York, la Société des

Very little has been spent on decorating the Theatre; a great deal on its facilities. The natural beauty of the Angelique or French Guiana Teak, a presentation from the French Government (through its New York subsidiary, French Guiana Timbers, Inc.) needs no augmenting. The Theatre lobby contains the Box Office and Gift Shop, part of which is used as a refreshment stand when it is not possible to use the Pavilions outdoors.

Two flights of stairs lead from the main lobby to the mezzanine, the balcony and the boxes. Beneath the balcony, at the top of the stairs, is a gallery and balcony lounge which serves as a picture gallery. From the lounge one passes to the large terrace overlooking the Housatonic River and the Long Island Sound.

Experience with operating theatres in the summer indicates that the audience wishes to emerge into the fresh air as rapidly as possible during intermissions. About twice as many exit doors are provided as the law requires, and there is egress from the mezzanine to balconies on both sides of the building which connect with a terrace. The view from this terrace, either in daylight or on a moonlight night, is something to be remembered.

The Theatre is adapted both for Summer and Winter operation, the cooling and heating mechanisms being located in a separate building to the right of the stage housing.

The Theatre stands in an estate of about twelve acres, extending over 1.100 feet along the banks of the Housatonic River adjoining the Housatonic Boat Club, one of the oldest boat clubs in the country. At the point where our land terminates there was once an inlet from the River, and it was at this inlet that the first ship arrived in the year 1639 bringing colonists from England. One of these is said to have been a native of Stratford-upon-Avon, from which the present town derives its name.

The large trees which surround the Theatre were placed there as though for that purpose more than 150 years ago. The grounds of the Theatre have not yet been landscaped but plans have been prepared by our Landscape Architect, Alice Orme Smith, and we hope

Bois de la Guyane Française). L'entrée comporte le bureau de location et un magasin de nouveautés; on en utilise une partie comme buffet lorsqu'on ne peut employer les pavillons extérieurs.

Un escalier à double révolution conduit du hall principal à l'entresol, au balcon et aux loges. Au sommet des escaliers, sous le balcon, se trouve le foyer du balcon, qui sert de galerie d'exposition. Du foyer, on passe sur une large terrasse, donnant sur la rivière Housatonic et le détroit de Long Island.

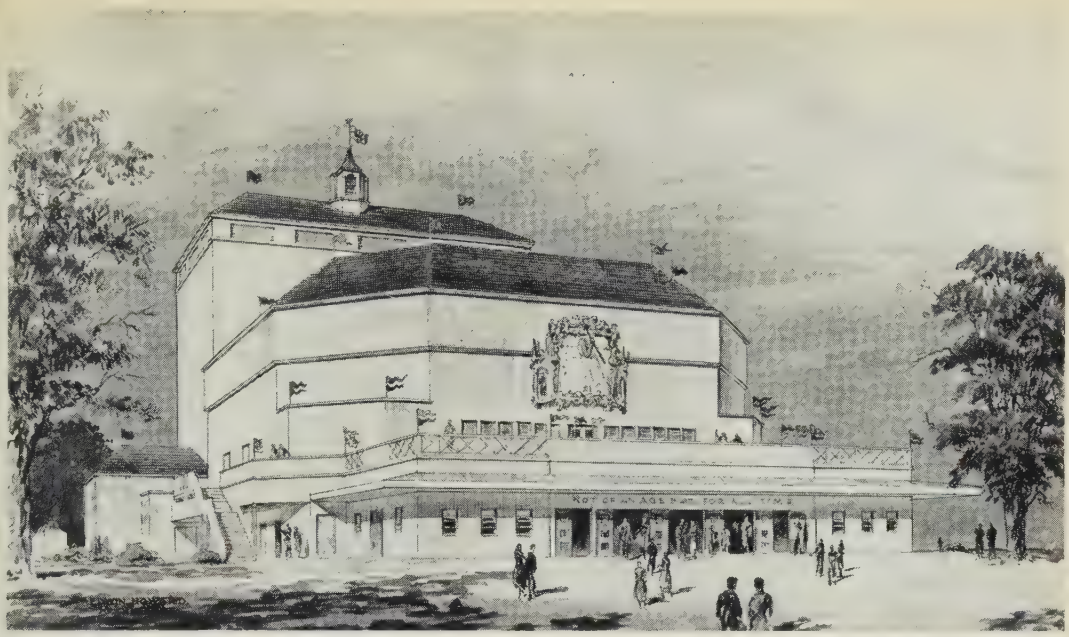
L'expérience a appris aux exploitants de théâtre qu'en été, le public désire passer le plus rapidement possible à l'air libre pendant les entr'actes. Les portes de sortie sont environ deux fois plus nombreuses que ne l'exige la loi et, des deux côtés du bâtiment, les mezzanines ont des issues vers les balcons, les reliant à la terrasse. La vue de cette terrasse, que ce soit en plein jour ou par une nuit de lune, est une chose qu'on n'oublie pas.

Le Théâtre peut fonctionner tant l'été que l'hiver, les mécanismes de réfrigération et de chauffage étant logés dans un bâtiment détaché, à droite du corps de la scène.

Le Théâtre est situé dans une propriété d'environ cinq hectares, s'étendant sur plus de 330 mètres au bord de la rivière Housatonic, à côté du Club Nautique Housatonic, un des plus anciens cercles de canotage du pays. À l'extrémité de notre terrain, il y avait jadis une anse de la rivière, et c'est dans cette anse que le premier bateau amenant des colons d'Angleterre aborda en l'an 1639. L'un d'eux était, dit-on, originaire de Stratford-sur-Avon d'où la ville actuelle tire son nom.

*

On pourrait croire que les grands arbres qui entourent le Théâtre ont été placés là tout exprès, il y a plus de 150 ans. Le terrain n'a pas encore été aménagé, mais des plans ont été préparés par notre architecte paysagiste, Alice Orme Smith, et nous espérons qu'une grande partie de ce travail sera terminée avant que s'écoule un autre été. Nous nous proposons de restaurer la beauté



that before another summer goes by, a great deal of this work will be completed. We plan to restore the natural beauty of the site, especially the natural woodland which lies along the banks of the Housatonic. We shall also improve the small pond, and provide a Shakespeare garden.

It is hoped that the effects of the American Shakespeare Festival will be felt not only in the American theatre, where it should inspire our dramatists to return to poetic drama, and enhance the stature of our actors by permitting them to portray characters with dignity of soul and speech. But it also should restore our respect for the theatre, and raise the standards of all entertainment, whether it be theatre, motion pictures, or television. It should, too, improve American speech, since it will afford our actors opportunities to improve their speech, which in turn will be relayed by radio and television. And, finally, it will provide our children and grandchildren with an opportunity to see and hear the works of the world's greatest dramatic poet, and to enjoy the poetry, imagination, beauty and nobility of thought and speech that are the splendor of Shakespeare, and our heritage as members of the English-speaking people.

naturelle du site, spécialement du terrain boisé qui s'étend vers la rive du Housatonic. Nous améliorerons aussi le petit bassin et aménagerons un jardin shakespearien.

Nous espérons que les effets du Festival Shakespearien d'Amérique se feront sentir non seulement dans le théâtre américain, où il devrait encourager nos dramaturges à revenir au drame poétique et contribuer à grandir nos acteurs en leur donnant l'occasion de composer des personnages ayant dignité d'âme et de langage. Il devrait aussi restaurer notre respect pour le théâtre et élever la qualité de tous les spectacles, qu'il s'agisse de théâtre, de cinéma ou de télévision. Il devrait encore améliorer la manière de parler américaine, puisque le Festival offrira à nos acteurs l'occasion d'améliorer leur diction, ce dont la radio et la télévision profiteront à leur tour. Et finalement, il fournira à nos enfants et petits-enfants l'occasion de voir et d'entendre les œuvres du plus grand poète dramatique du monde, de jouir de la poésie, de l'imagination, de la beauté et de la noblesse de pensée et d'expression qui font la splendeur de Shakespeare et qui sont aussi notre héritage à nous qui faisons partie des peuples de langue anglaise.

LAWRENCE LANGNER

II. STRATFORD, ONTARIO (CANADA)

Cecil CLARKE

THERE *are now more Shakespeare Festivals in North America each summer than in England itself. The best and most exciting is the one at Stratford, Ontario, Canada, where under the astringent hand of director, Tyrone Guthrie, and a production crew headed by Tanya Moiseiwitsch, Shakespeare is performed on a specially built « open stage ». This year's top production was* The Merchant of Venice *as performed by an almost all-Canadian company. Refusing to treat the comedy as the tragedy of Shylock, Mr. Guthrie restored the balance of the play by emphasizing the homosexual relationship between Antonio and Bassanio, and by underplaying Shylock as a dryly comic figure. Just as brilliant as the interpretation were Miss Moiseiwitsch's Piero della Francescan settings.*

Also at Stratford, Ontario was a production of Julius Caesar *by Michael Langham, who tried but did not quite succeed in making the third act as interesting as the first two. Mr. Langham's staging was generally acclaimed, however, and he will be in charge of next summer's festival. In addition to these, the Canadian Festival kept in repertoire last season's production of* Œdipus Rex *with the sensational Moiseiwitsch masks.*

Each of the three seasons at Stratford-Ontario has been crowned with success. Without belittling the credit due to the actors, it must be confessed that this success owes a great deal to the simplicity and balance of the stage arrangements.

✶

ACTUELLEMENT, *il y a — ô paradoxe — davantage de Festivals shakespeariens en Amérique du Nord qu'en Angleterre. Le plus réussi est incontestablement celui de Stratford-Ontario, au Canada. Là, sous la poigne du metteur en scène Tyrone Guthrie, une équipe de techniciens dirigés par Tanya Moiseiwitsch présente Shakespeare sur une « scène ouverte ». Le succès est allé cette année au* Marchand de Venise, *joué par une troupe presque entièrement canadienne. Refusant de faire de cette comédie la tragédie de Shylock, M. Guthrie a rétabli l'équilibre en mettant l'accent sur les rapports homosexuels entre Antonio et Bassanio et en faisant jouer Shylock, au second plan, comme un personnage franchement comique. Tout aussi brillants que l'interprétation, les décors de Miss Moiseiwitsch étaient dans le goût de Piero della Francesca.*

Dans sa présentation de Jules César, *Michael Langham essaya, sans y réussir complètement, de rendre le troisième acte aussi intéressant que les deux premiers. Néanmoins, sa mise en scène fut unanimement applaudie et il assumera la direction du Festival, l'été prochain. A ces deux spectacles, le Festival canadien ajouta une reprise de* l'Œdipe Roi, *avec les masques sensationnels de Moiseiwitsch.*

Chacune des trois saisons de Stratford-Ontario a été couronnée de succès. Sans nier la part éminente qu'y ont prise les acteurs, il faut reconnaître que cette réussite doit beaucoup à la simplicité et à l'équilibre du complexe scénique.

HENRY HEWES.

THE TENT THEATRE — LE THÉÂTRE-TENTE

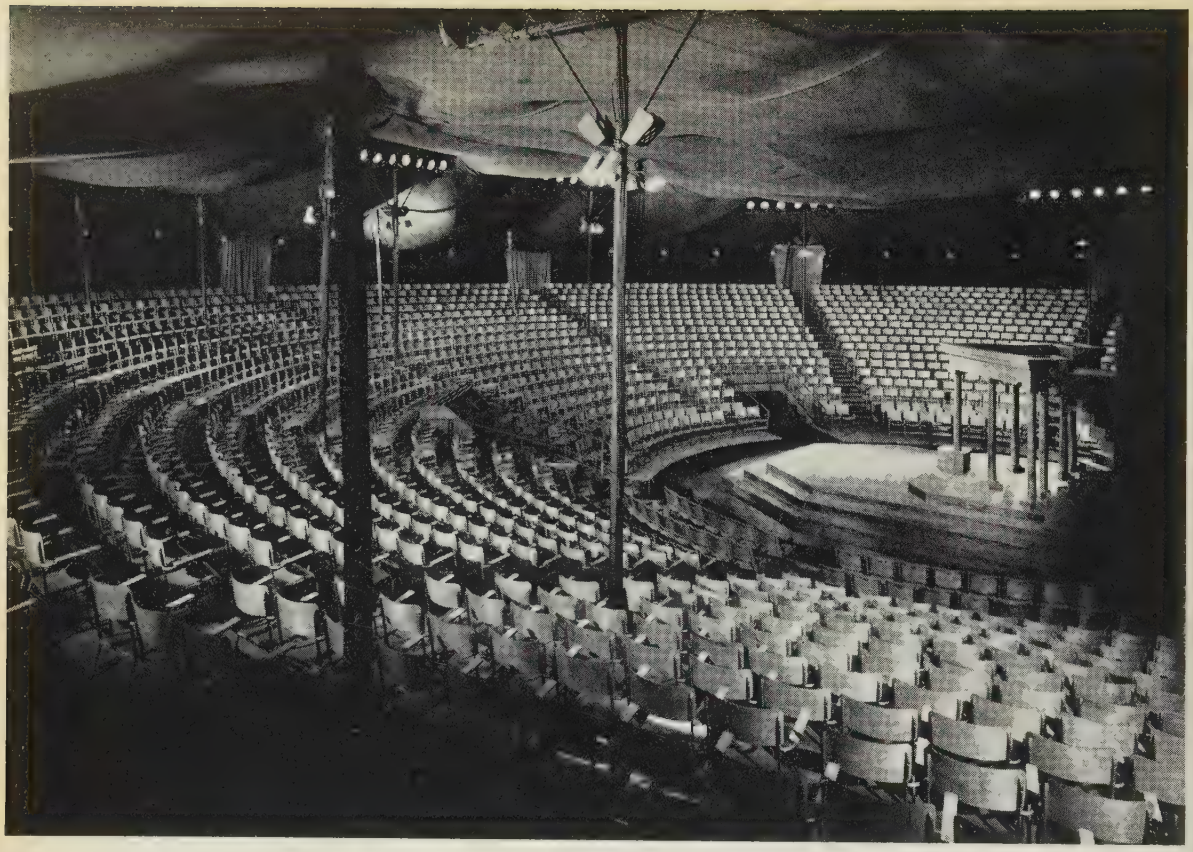
WHEN Tyrone Guthrie, as producer, and Tanya Moiseiwitsch, as designer, were invited in 1953 by a group of citizens of Stratford-on-Avon, Ontario, Canada, to suggest a form of presentation for a season of Shakespeare, they recognised an opportunity for seeing their long discussed plans for the production of Shakespeare on an open stage come to fruition. Previously, when a chance to produce on an open stage had come his way, Tyrone Guthrie had made do with a platform stage erected over the Council table of the meeting place of the Church of Scotland in the Assembly Hall, Edinburgh. In Stratford-on-Avon, Ontario, however, nothing existed which necessitated a compromise of ideas. Everything could start right from scratch. The experience of staging *The Three Estates* and *Highland Fair* in the Assembly Hall could be called upon, it was hoped, to good effect.

The stage seen within the Festival Tent Theatre at Stratford, Ontario, with its platform and different levels around it, its balcony with the inner stage beneath, the trap, and the entrances from under the audience, has not been designed and erected with any

TYRONE GUTHRIE et Tanya Moiseiwitsch, l'un au titre de metteur en scène et l'autre de décorateur, furent invités en 1953 par un groupe d'habitants de Stratford-on-Avon, Ontario, à proposer une forme de présentation pour une saison shakespearienne; ils virent aussitôt là une occasion de réaliser les plans qu'ils avaient longuement discutés déjà, pour la représentation de Shakespeare sur une scène ouverte. À l'Assembly Hall d'Edimbourg, Tyrone Guthrie avait dû se contenter d'édifier son plateau à trois côtés dans la salle de réunion de l'Église d'Écosse. À Stratford Ontario, il n'existait rien qui nécessitât un compromis. On partait de zéro. Et l'on pouvait espérer que l'expérience acquise à l'Assembly Hall, avec *The Three Estates* et *Highland Fair*, ne serait pas inutile.

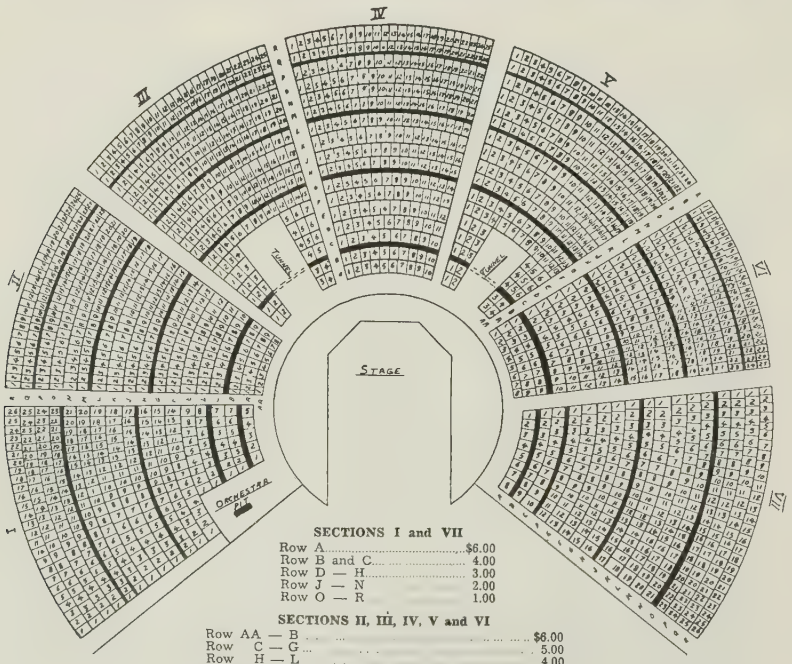
La scène du Théâtre-Tente de Stratford, Ontario, avec sa plate-forme centrale à laquelle conduisent trois marches, le balcon et la scène intérieure qu'il offre entre ses piliers, la trappe, et les acteurs surgissant du parterre, a été conçue et construite sans aucune intention dogmatique. Nul ne prétend que ce soit la seule scène sur laquelle les pièces de

Richard III, Shakespeare. M : Tyrone Guthrie. D : Tanya Moiseiwitsch. 1953. P : Peter Smith.



P : Gordon Rice.

Stratford Shakespearean Festival Seating Plan



SECTIONS I and VII

Row A	$6.00
Row B and C	4.00
Row D — H	3.00
Row J — N	2.00
Row O — R	1.00

SECTIONS II, III, IV, V and VI

Row AA — B	$6.00
Row C — G	5.00
Row H — L	4.00
Row M — P	3.00
Row Q — R	2.00

dogmatic idea in mind that it is the only architectural realisation of the stage upon which the plays of Shakespeare should, or can, be truly and effectively produced. It is an experiment and must be regarded as such. It endeavours to offer practicalities enabling the plays to be staged in the convention for which they were written. There is no scenery. It can be described as an actor's stage, giving him all his dimensions, demanding from him a style of acting where each part of his body must be as expressive as his face and requiring utter concentration and control during every second he is on the stage. Nowhere on the stage is he out of focus, the audience is on three sides of him and the front rows very close. Gone is the barrier of the curtain, footlights and orchestra pit. There is no need to make sky cloths change from day to night, or for the stage carpenter and the scenic artist to help the imagination with their visual conception of night; sufficient is it for the actor to say, " How sweet the moonlight sleeps upon this bank, " and, if we listen carefully to what he says, we can know and can accept that it is night. For the audience, listening becomes extremely important.

The entrances from under the audience, and those at the back of the stage and on to the balcony (beside the eight aisles in the auditorium), enable the action to proceed swiftly, without breaks between scenes. The only change for the audience is one of focus, establishing for them at once a new locale and the mood of the ensuing scene. The stage area is brilliantly and evenly illuminated from all sides; no lighting tricks are necessary, only perhaps an even change of intensity from all sources of light to soften it for romantic, or particularly difficult intimate moments.

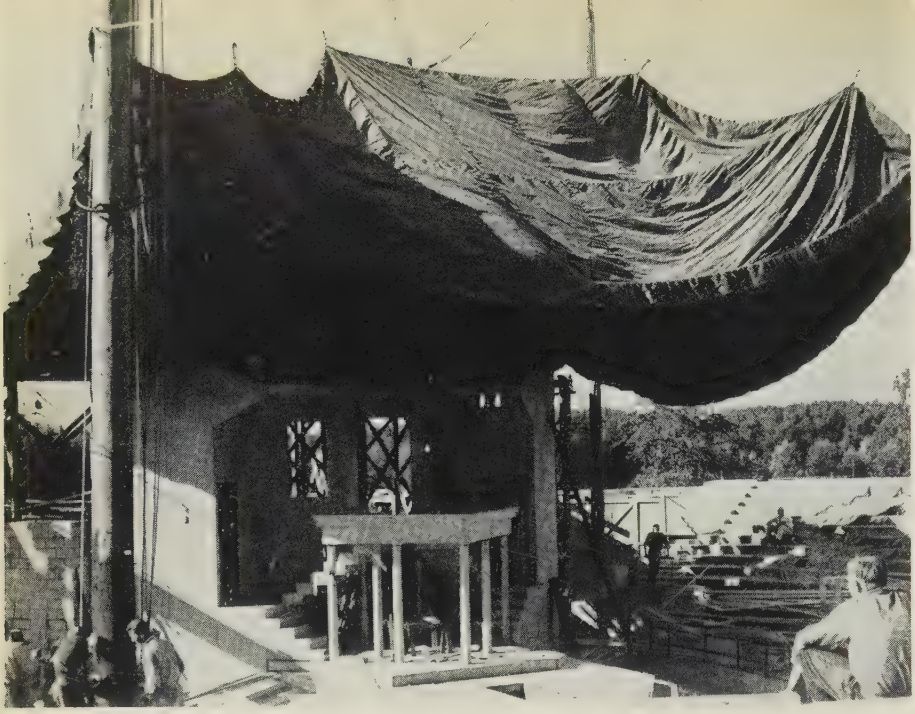
It is very difficult to try and describe the look of the Theatre and I suppose the best way is to think of a circle, cut out approximately a quarter segment and regard that as devoted to all backstage facilities. This leaves three-quarters of a circle to be given over to the stage and audience. Place the stage full in the centre of this section, with the back of it against the front of the " facilities "

Shakespeare peuvent être montées avec efficacité. Il s'agit d'une expérience, et seulement d'une expérience. Elle vise uniquement à donner des moyens pratiques de monter ces pièces dans le style qui inspira leur création. Sans décors, cette scène est celle du comédien : si elle lui confère sa pleine stature, elle lui impose en revanche un style où l'expression corporelle tient autant de place que le jeu de physionomie, elle exige de lui une concentration et un contrôle parfaits durant chaque seconde de sa présence en scène. Il occupe partout une position forte; le public l'entoure sur trois côtés et les premières rangées sont très près de lui. Plus de barrière : rideau, rampe, ou fosse d'orchestre. Il n'est pas nécessaire de suggérer la nuit ou le jour par des jeux d'éclairage; le décorateur n'a plus à aider l'imagination du spectateur. Il suffit que l'acteur dise : « Comme le clair de lune repose doucement sur ce rivage » et, si nous l'écoutons attentivement, nous sentons passer le souffle de la nuit. Pour le public, l'important est d'écouter.

Les entrées qui viennent d'en-dessous du public, celles du fond de la scène, et celles qui donnent sur le balcon permettent à l'action de progresser rapidement, sans interruptions entre les scènes.

Le seul changement pour le public consiste dans des localisations différentes, qui suffisent à créer une autre atmosphère. L'aire de jeu est brillamment éclairée de partout; nul besoin d'effets spéciaux; on se contente généralement, pour adoucir l'éclairage, d'une chute égale d'intensité, ceci pour les moments romantiques ou pour les scènes d'intimité particulièrement délicates.

Il suffit, pour se représenter le Théâtre, d'imaginer un cercle parfait. On réserve un quart de ce cercle aux dégagements, et la scène prend le centre des trois-quarts restants, appuyée aux coulisses. Sur trois côtés du plateau, le public prend place, en rond, sur quinze gradins de béton recouverts de nattes. Voici donc la salle, en forme de sphère. Couvrez la sphère entière d'une énorme tente rouge-brique à l'intérieur et gris-bleu vers le dehors. Ce velum extérieur se double, au-dessus de la scène et de la salle, d'une seconde tente bleu-nuit qui réduit la hauteur du



P : P. Smith.

segment, and you have the audience round three sides of it, sitting in comfortable chairs, placed on the fifteen tiers built of concrete and covered with matting; creating in effect a bowl-shaped auditorium. Cover the whole of the circle with an enormous, soft brick-red colour " big top " tent, with outer walls of grey-blue, and then, inside the tent, over the auditorium and stage area, hang a midnight blue coloured inner lining to reduce the height of the ceiling and to help with acoustics and the problem of keeping out the daylight. This inner lining meets a wall, made of rich plum coloured material, 8 ft. in from the tent outer wall, 9 ft. in height, so, in fact, you have a tent within a tent, with a promenade (in the audience segment only) between the two. That briefly describes the Tent Theatre at Stratford, Ontario. Such things as properly equipped dressing rooms, public conveniences, hot and cold showers and other creature comforts, all help to make it something a little more than a tent, as usually visualised.

The stage floor is made of oak (6 in. by 2 in. on edge) on a felt lining and is 2 ft. in height from the floor of the auditorium. Around it are three steps or levels, the lower

plafond, répond à des exigences d'acoustique et constitue une nouvelle barrière opposée à la lumière du jour. Ce second velum rejoint, à 2,85 m au-dessus du sol, un mur, fait de tissu couleur prune et qui s'écarte de 2,50 m de la tente extérieure; ainsi vous obtenez une tente à l'intérieur d'une tente et, les séparant, un couloir qui permet la circulation du public. Tel est le Théâtre de Stratford, Ontario. Inutile de dire que des installations sanitaires ultra-modernes en font bien autre chose qu'une tente de camping.

Le plateau : sur un revêtement de feutre, un parquet de chêne (des lattes de 15 cm de large sur 2,5 cm d'épaisseur). On y accède facilement sur tout le pourtour par trois marches de 15 cm de hauteur chacune; la première a 90 cm de large, et 45 cm les deux autres. Cela place donc les comédiens, par rapport au niveau de la salle, à 60 cm de hauteur. La largeur de la scène, compte tenu des trois degrés, est de 9,30 m; la profondeur totale de 12 m. Les premiers rangs sont, au point le plus proche, à 1,20 m, jamais à plus de 1,80 m. Cet espace entre le public et le plateau sert encore au jeu, surtout sur les côtés de la scène.

La trappe, de 2 m de long sur 90 cm de

level being 3 ft. wide and the other two 1 ft. 6 in. in width; all having risers of 6 in. The total width of the stage, including the three levels, is 30 ft. The total overall depth for acting is 39 ft. The front row of the audience is, at the nearest point, 4 ft. away, and never more than 6 ft. The space around the stage, between it and the front row of the audience, creates a useful acting " pit ", particularly at the sides of the stage.

At a point 1 ft. 6 in. from the front edge of the stage platform and in the centre is the trap, 6 ft. 6 in. long and 3 ft. wide, with a door hinged on one of its long sides and opening to under the stage, where a set of steps on rubber wheels, guided by a simple track, slides silently and quickly into place for entrances or for exits, as demanded by the text. The whole of the underneath of the stage forms a cellar, 9 ft. from its floor level to the underneath of the stage floor, which forms its ceiling. It is accessible from backstage by steps and from the stage area by two ramped entrances cut through the auditorium tiers.

The balcony of the Elizabethan stage was straight across the back. The balcony of the Stratford theatre comes out from the back of the stage in a V shape, the point being at the front. It is erected on another level on the stage proper, 8 in. in height and 11 ft. 9 in. back from the front edge, thus forming underneath the balcony a small inner stage. It is supported by seven pillars which follow the V shape of the balcony; one right at the point, one at either side halfway back and four across the back, with 5 ft. between the two centre ones to provide an entrance from under the back-centre of the balcony. The height under the balcony is 7 ft. 4½ in., and the pillars are 7 in. diam. at the base, tapering to 6 in. diam. at the top. These pillars, under the balcony, create an interesting acting area, suitable for comedy and mystery moments. Immediately in front and below the point of the balcony the actor is provided with a very dominant acting position, one step up and a good solid pillar for support.

The balcony is reached from the stage by stairs on each side. They start towards the back of the V of the balcony, five steps (8 in. risers) up to a small landing where there is an

All's Well That Ends Well, Shakespeare, M : Tyrone Guthrie. D : Tanya Moiseiwitsch, 1953. P : Peter Smith.

large, occupe le centre du plateau, à 45 cm du bord. Une porte fixée à l'un de ses grands côtés ouvre vers le dessous de la scène où un escalier mobile glisse silencieusement en place, permettant ainsi les apparitions demandées par le texte. Sous le plateau, une cave de 2,80 m de hauteur, accessible des coulisses par des marches et de la scène par deux entrées en plan incliné coupées à travers les gradins de la salle.

Le balcon élisabéthain était parallèle au fond de la scène; celui du théâtre de Stratford dessine un V dont la pointe fait face au public. Il repose sur un praticable de 25 cm de hauteur, situé à 3,80 m de la première marche de devant. C'est sous ce balcon qu'on trouve la petite scène intérieure. Sept piliers le supportent, qui suivent sa forme en V : un à l'éperon, un à mi-chemin du fond, de chaque côté, et quatre le long du mur. Les piliers centraux, distants de 1,50 m, encadrent l'entrée par le fond de la scène intérieure. Ces piliers, de 18 cm de diamètre à la base, s'étrécissant en cône jusqu'à 15 cm de diamètre au sommet, élèvent le toit du balcon à 2,30 m et limitent entre eux une

Œdipus Rex, Sophocles. M : Tyrone Guthrie. D : Tanya Moiseiwitsch. 1954. P : Peter Smith.

exit to off-stage, then, before the exit, a sharp turn towards centre stage and up seven steps to the balcony level. There is a rail of simple architectural design around the two sides of the balcony, 1 ft. 2 in. in height and 1 ft. wide, providing a seat all along the two sides of the top. Apart from the two entrances either side of the balcony on the first landing level, there is an entrance straight from the back of the balcony on to its own floor level. The back of the stage is made of birch plywood, and the partitions at either side of the stage, cutting off the back-stage area from the audience, are made of a fibre wood substance.

The auditorium tiers are 2 ft. 8 in. in width, 9 in. high, except the first two steps, which are 1 ft. 6 in. in height. This gives the front rows a comfortable eye-level, avoiding the strain of looking up at the stage and also allowing them to enjoy the usually much-denied pleasure of seeing the pattern of stage

aire de jeu qui convient particulièrement aux scènes de comédie et aux moments d'intimité. Sous l'éperon, l'acteur trouve une position dominante : appuyé au pilier, il se trouve de plus sur un niveau un peu supérieur à celui du plateau.

On accède au toit du balcon par des escaliers qui partent de chaque branche du V, au fond (cinq marches hautes de 20 cm) ; après ces cinq marches, un petit palier mène à une sortie de scène, puis les escaliers tournent vers le centre et conduisent au toit par sept autres marches. Un simple rebord, de 40 cm de haut sur 30 de large, forme banc le long des deux arêtes. Outre les entrées qui donnent sur les deux paliers, il y en a encore une, juste au fond du balcon, de plain-pied. Les cloisons qui séparent le public des coulisses sont en contreplaqué.

Les gradins de la salle ont 65 cm de profondeur et 25 cm de haut, excepté les deux premiers, hauts de 45 cm. Ainsi, même les

movement. The last row of seats is 46 ft. from the nearest point of the stage, but the feeling of intimacy with the stage is quite remarkable, especially when the concentration of light is on the stage and the auditorium is in comparative darkness.

Illumination of the stage is by forthy-eight Strand Electric pageant lanterns placed around the auditorium at 40 ft. from stage centre and at a height of not less than 20 ft. They are all controlled by a switchboard in the backstage area, arranged in dimmer banks of four.

Stage-management cueing control is from a box in the auditorium built under the roof of one of the ramped actors' entrances from the cellar. The Stage Manager has an undisturbed view of the whole of the acting area and its entrances and is able to cue any difficult entry or effect and the working of the trap.

The orchestra is in a " pit " to one side of the back of the stage and the conductor takes his own visual cues, except in cases of coordination with any happening in the backstage area.

From an acoustics point of view, the tent worked perfectly, the intimate scenes of *All's Well That Ends Well* seemed to reach the

spectateurs des premiers rangs sont au niveau des comédiens; ils ne sont pas forcés de lever la tête et peuvent suivre le dessin des déplacements des acteurs, d'ordinaire invisible à ces places. La dernière rangée de sièges est à 14,50 m du point le plus rapproché de la scène, mais l'impression de « contact » reste parfaite, surtout lorsque l'éclairage se concentre sur le plateau, laissant la salle dans une obscurité relative.

L'éclairage est assuré par quarante-trois projecteurs (pageant lanterns) de Strand Electric, placés autour de la salle à 12,50 m du centre de la scène et à une hauteur minimum de 6,25 m. Installé en coulisses, le jeu d'orgues groupe quatre projecteurs par rhéostat.

La régie, elle, est dans la salle. D'une cabine construite sous le toit d'une des entrées en plan incliné qui mènent aux dessous, le régisseur a vue sur toute l'aire de jeu. De là, il règle les entrées difficiles, veille aux effets spéciaux, et commande le fonctionnement de la trappe.

De la fosse d'orchestre située sur un côté du fond de la scène, le chef aussi surveille le plateau sans difficultés; cela lui permet de prendre lui-même ses repères, excepté bien entendu s'il s'agit de coordonner les départs

[illegible] Caesar, Shakespeare.
[illegible] : Michael Langham.
[illegible] : Tanya Moiseiwitsch.
[illegible]. P : McKague.

audience everywhere with the same impact and clarity as the more violent moments of *Richard III*. Perhaps the only disadvantage from an actor's point of view is that it lacks the " ring " which a building of a more permanent nature gives to the voice.

Although the temptation to keep the natural oak tone of the wood for the stage was great, it was, of course, far too light in colour; actors' faces would have merged in with it and been lost to the audience. The colouring used toned it down to a greyish brown, with a tinge of green in it, letting the grain of the wood still provide a texture. Masking curtains, fixed at the very backstage end of exits from the stage, were almost the same colour as the stage. The stage surface provided a reasonable refraction to the lighting, giving it a throw-up underneath the actors, thereby helping to counteract lack of footlights or other upward lighting. There is still a problem there to be solved; to get real face-level, and below-face-level, lighting on to the open stage, without it streaming straight into the eyes of the audience across on the other side of the stage.

*

Many lessons were learned, but I feel that the main one was the need to bring the audience yet closer to the stage. I do not mean the front rows, but to bring the back rows nearer by having two levels, one above the other, and making the lower one not so deep. When that is accomplished—and I hope the Board controlling the theatre at Stratford, Ontario, will consider it when they think of erecting a permanent theatre—then true actor-audience relationship will be well on the way to being established. There are a few other points about the present design of the stage which need studying before it is finally blue-printed for acceptance as a permanent installation for the Stratford or for any theatre like it, but they are comparatively minor ones and mainly concern the director and his problem of staging all the plays of Shakespeare and other such dramas without too much repetition of ideas.

de la musique avec un événement qui se passe en coulisses.

Du point de vue acoustique, la tente donnait parfaitement; les scènes d'intimité de *Tout est bien qui finit bien* atteignaient le public, où qu'il fût, avec la même puissance et la même clarté que les éclats de *Richard III*. Peut-être le seul désavantage pour l'acteur est-il que la résonnance qu'une construction de nature plus permanente assure à la voix, faisait ici défaut.

Il fallut bien résister à la tentation de garder au chêne son ton naturel; les visages des acteurs se seraient perdus dans ce ton trop clair et seraient devenus indistincts aux yeux du public. On l'a donc teint d'un mélange de gris brun avec un soupçon de vert, qui laissait transparaître les fibres du bois. Dans le même ton, des rideaux, aux lointains des sorties, masquaient les découvertes. Le plateau offrait à la lumière une surface de réfraction, créant sous les acteurs un reflet qui palliait le manque de rampe et, en général, de tout éclairage venu d'en dessous. Il reste un problème à résoudre : obtenir un éclairage horizontal des visages tel que, par-delà la scène, il n'éblouisse pas les spectateurs placés de l'autre côté.

Cette expérience a apporté des enseignements précieux. Le plus important, je crois, c'est la nécessité d'amener le public encore plus près de la scène. Non pas les premières rangées, mais les dernières. Pour cela, deux étages s'imposent : il faut réduire la profondeur de l'étage inférieur, et que le second vienne en surplomb. Cette amélioration apportée, — et j'espère que le Comité de Direction du Théâtre de Stratford, Ontario, envisagera la chose lorsqu'il sera question de construire un théâtre permanent — un véritable contact scène-salle pourra s'établir. Quant à la conception actuelle de la scène, il y a quelques points encore qui demandent une étude avant que les plans ne soient définitivement tracés. Mais ils sont relativement peu nombreux et concernent surtout le metteur en scène, pour qui va se poser le problème d'éviter de se répéter en montant sur cette scène toutes les pièces de Shakespeare ou d'autres textes élisabéthains.

CECIL CLARKE

III. OLIVIER AT STRATFORD-UPON-AVON
(Great Britain)

III. LAURENCE OLIVIER A STRATFORD
(Grande-Bretagne)

J. C. TREWIN

MACBETH, of all the major Shakespearean parts, has seemed to be the least actable. Tradition held, for a long time, that King Lear was the actor's snow-peak; but we can think so no longer after such performances, within the last twenty years, as those of Randle Ayrton, William Devlin, Laurence Olivier, Donald Wolfit, John Gielgud, and Michael Redgrave, among others. *Macbeth* has been less fortunate. In Britain its path has been strewn with corpses. We have known some superb fragments, but until this summer never the complete play, the feeling that at last we have met a definitive performance of the haunted soldier.

No actor within memory has had the full tragic stride. A *Macbeth* has usually sagged midway, or it has been unfinished. We have had the warrior without the poetry, the poetry without the soldiership. We have had sound and fury signifying nothing. We have known a delicate soul rarefied almost to a taper-flame. We have seen an anxious somnambulist (an actor who confused himself with Lady Macbeth), and we have had a Caledonian stern and wild who was content simply, and unimaginatively, to leave it at that.

Now, at last, Sir Laurence Olivier has acted at Stratford-upon-Avon a Macbeth who is at once, and persuasively, the " Bellona's bridegroom " of the early passages, and the haunted man of the remainder of the play. At the première he was indeed " a soldier, and afeard " and the poetry came naturally to his lips, the dagger of the mind that became a dagger of steel, the " shard-borne

DE tous les rôles shakespeariens importants, Macbeth passait pour le moins jouable. La tradition voulut pendant longtemps que le Roi Lear constitue pour les acteurs le pic inaccessible; mais nous ne pouvions plus le penser après avoir connu, au cours des vingt dernières années, des interprétations telles que celles de Randle Ayrton, William Devlin, Laurence Olivier, Donald Wolfit, John Gielgud et Michael Redgrave, entre autres. *Macbeth* a été beaucoup moins favorisé. En Grande-Bretagne, en tout cas, sa route est jonchée de cadavres. Nous avons vu de magnifiques fragments, sans jamais éprouver le sentiment d'avoir enfin rencontré l'interprétation définitive du Soldat halluciné.

De mémoire d'homme, aucun acteur n'avait eu jusqu'au bout la grande foulée tragique. Le personnage se désagrégeait à mi-chemin ou restait inachevé. Nous avons connu le guerrier sans la poésie, la poésie sans l'allure martiale. Le bruit et la fureur, ne signifiant rien. Une âme délicate, raréfiée jusqu'à disparaître. Il y a eu le somnambule (un acteur qui se trompait et jouait Lady Macbeth) et l'Écossais sévère et sauvage qui s'arrêtait là, faute d'imagination.

Maintenant, enfin, Sir Laurence Olivier est venu et a réussi : il est le " Fiancé de Bellone " du début et l'homme hanté du restant de la pièce. À la première, il était en vérité « viril et stupéfait »; et la poésie lui venait naturellement aux lèvres : « N'es-tu qu'un poignard imaginaire? Je te vois pourtant, palpable, comme ce poignard que je dégaine », de même que les méditations finales dans Dunsinane assiégée.

Laurence Olivier as Major Sergius Saranoff, operatic paladin, sabre-rattler-in-chief (" This hand is more accustomed to the sword than to the pen ").

Laurence Olivier en Major Serge Saranoff, paladin d'opéra, le type du traîneur de sabre. («La main que voici est davantage faite au glaive qu'à la plume »).

Arms and the Man, Bernard Shaw. M : John Burrell. Old Vic season, New Theatre, London. 1944-45. P : John Vickers.

Laurence Olivier as Richard the Third. It was said of him : " His Richard gives to every speech a fire-new glint. No one has made us so conscious of the usurper's intellect. "

Laurence Olivier en Richard III. On en a dit : « Son Richard donne à chaque tirade un éclat nouveau. Personne ne nous avait fait sentir comme lui l'intelligence de l'usurpateur. »

Richard III, Shakespeare. M : John Burrell. Old Vic season, New Theatre, London. 1944-45. P : John Vickers.

beetle with his drowsy hums ", and the final meditations in beleaguered Dunsinane.

Add to this Macbeth an extraordinary portrait of a part barely touched on the Shakespearean stage, that of Titus Andronicus in the early melodrama; and a fresh light upon a character that can never be attempted too often, Malvolio, the steward of *Twelfth Night*. It will be realised then why Olivier's season at the Shakespeare Memorial Theatre has not only been a high tide in Stratford-upon-Avon, but has also established him securely at the head of his profession : First player. We can let the line run : Burbage, Betterton, Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, Macready, Irving, Olivier.

Olivier began the Festival with *Twelfth Night*, produced gently by Sir John Gielgud in a wistful-romantic Illyria. It was Sir Lau-

Ajoutons à ce Macbeth l'extraordinaire incarnation de Titus Andronicus, un rôle que tous les acteurs ont évité jusqu'ici, et le nouvel éclairage jeté sur Malvolio, l'intendant de *La Nuit des Rois*. On comprendra pourquoi cette saison restera marquée d'une pierre blanche dans les annales de Stratford, tout en établissant définitivement Olivier à la tête de sa profession. Nous pouvons compléter la lignée : Burbage, Betterton, Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, Macready, Irving, Olivier.

Le Festival s'ouvrit avec *La Nuit des Rois*, délicatement mise en scène par Sir John Gielgud dans une Illyrie d'un romantisme désenchanté. C'était la première apparition de Sir Laurence Olivier à Stratford depuis qu'avec les jeunes choristes de All Saints' Church, de Margaret Street, il s'était produit pendant le Festival de 1922, pour une seule

urence Olivier as Hotspur, " the light by which chivalry of England moved. " Hurtling, outh, passionate, Olivier's Hotspur sealed itself upon the mind.

urence Olivier dans Hotspur, « la lumière qui a dé la chevalerie anglaise ». Précipité, gauche, sionné, ce Hotspur s'imprime dans l'esprit.

ry the Fourth, Part One, Shakespeare. M : John rell. Old Vic season. New Theatre. London. 1945-46. P : John Vickers.

Laurence Olivier as Mr. Puff, dapper and mercurial. He gave this performance in the same programme with his Œdipus, an extraordinary double feat.

Laurence Olivier en Mr. Puff, pimpant et d'humeur changeante. Olivier joua ce rôle dans le même programme que son Œdipe, une double prouesse.

The Critic, Sheridan. M : Miles Malleson. Old Vic season, New Theatre, London. 1945-46. P : John Vickers.

rence's first appearance in Stratford since, with the young choristers of All Saints' Church, Margaret Street, he had come down during the Festival of 1922 for a single performance of Katharina in *The Taming of the Shrew*. Ellen Terry had said of this that she had never seen the part done better by any woman except Ada Rehan (During the previous year she had seen his Brutus in *Julius Caesar*—this did not go to Stratford—and noted that already he was " a great actor ".

It is hard now to find a really fresh Malvolio. In any event it is fatal to seek novelty for novelty's sake. Still, Malvolio is a part capable of a good many interpretations. I have known the fellow acted as a severe Puritan (Baliol Holloway used to do this as well as anyone), as a blend of bullfrog and porcupine (Donald Wolfit, for example . as an icy Cardinal in reduced circumstances Ernest Thesiger), and as John Abbott

représentation, dans Katarina de *La Mégère apprivoisée*. Ellen Terry en avait dit qu'elle n'avait jamais vu le rôle mieux joué par aucune femme, Ada Rehan exceptée. (L'année précédente — ceci n'était pas à Stratford — elle avait vu le Brutus d'Olivier dans *Jules César* et remarqué qu'il était déjà « un grand acteur ».)

Il est difficile de composer un Malvolio réellement neuf. Inévitablement, on cherche la nouveauté pour la nouveauté. Et cependant, Malvolio est un rôle susceptible de bien des interprétations. J'ai connu le bonhomme joué comme un Puritain sévère (Baliol Holloway le joua ainsi), comme un mélange de grenouille mugissante et de porc-épic (Donald Wolfit, par exemple), comme un Cardinal glacé momentanément dans la gêne Ernest Thesiger) ou encore à la façon de John Abbott. voici dix-huit ans Olivier jouait alors Toby —, comme un jeune homme

presented him eighteen years ago when Olivier himself played Toby—as a supercilious young man, a minor diplomatist unlikely to succeed in his profession.

Olivier has nothing of these. He saw Malvolio as a man who had worked himself up to a high post in the household, but who was still not altogether sure of himself. The actor indicated the fellow's origin by his intonations, by an affected, lisping veneer that flaked away every now and then to reveal the uncertain, tortured vowel-sounds. Here, subtly, was the " affectioned ass " that Malvolio should be, wavering over the pronunciation of such a word as " slough ". He was theatrical without being blatantly so : a vain, consequential prig ashamed of his station. Vanity would turn him at once to a capering fool before the Countess. Even so, there was a man at heart, and Olivier had a superb moment when, at the last, he came from below in tattered dignity and blinking from the " dark room ". His last cry, " I'll be revenged on the whole pack of you ", had uncommon tragic power.

Nevertheless, there were divided opinions about Malvolio. Critics have come to expect much from Olivier. They insist that he shall strike twelve the moment he appears on the stage. Thus Malvolio, for some, was slow to develop. The rest of the production, hautain, diplomate de seconde zone,auquel est refusée une brillante carrière.

Olivier ne leur ressemblait en rien. Il a vu en Malvolio un homme qui s'était fait une place importante dans la domesticité, mais n'était pas encore bien sûr de lui. Il a indiqué l'origine du bonhomme par ses intonations, par un vernis affecté, un zézaiement qui s'écaillait par instant, révélant la prononciation incertaine, torturée des voyelles. Il était subtilement « l'imbécile affecté », hésitant à prononcer un mot tel que « slough ». Théâtral sans excès, un poseur, honteux de sa condition, que la vanité va transformer en bouffon cabriolant devant la Comtesse. Tout de même un homme dans le fond, et Olivier eut un moment superbe lorsqu'à la fin, sa dignité en lambeaux et clignant des yeux, il sortit du « lieu obscur ». Sa dernière réplique « Je me vengerai de toute votre bande » avait une puissance tragique peu commune.

L'opinion fut néanmoins divisée au sujet de Malvolio. Les critiques en sont venus à attendre beaucoup d'Olivier. Ils soutiennent que midi doit sonner dès qu'il entre en scène. Aussi, certains trouvaient-ils Malvolio lent à se révéler. Bien qu'il fût admirable à scs meilleurs moments, le reste du spectacle, avec la sérieuse Viola de Vivien Leigh, l'Olivia de Maxine Audley et quelques bouffonneries un peu hésitantes, n'emporta pas tous les suffrages.

Laurence Olivier as Astrov, the doctor, man of the trees.

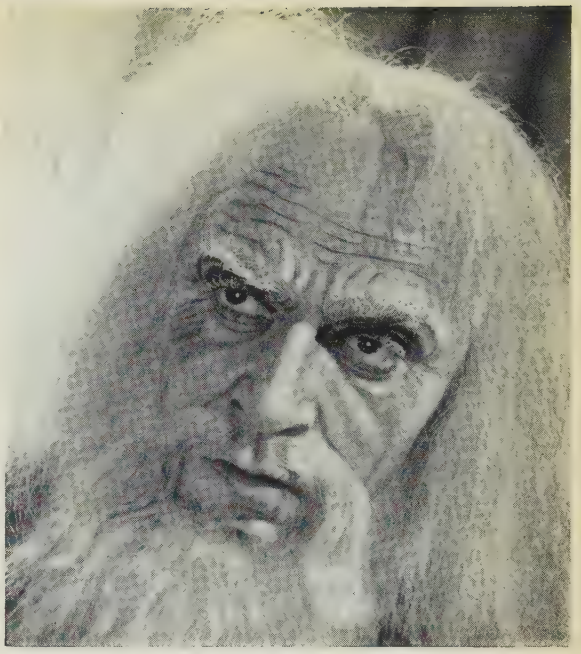
Laurence Olivier en Astrov, Astrov, le docteur, l'homme des arbres.

Uncle Vanya, Chekhov. M : John Burrell. Old Vic season, New Theatre, London. 1945. P : John Vickers.

urence Olivier as Œdipus, a performance of aginative horror, with one great cry that rings wn the years from the sunlight and marble of Attica.

urence Olivier en Œdipe, une interprétation dont orreur frappe comme un grand cri venu à travers temps, de l'Attique ensoleillée et de ses marbres.

dipus, in the Yeats's version of the tragedy by phocles. M : Michel Saint-Denis. Old Vic season, ew Theatre, London. 1945-46. P : John Vickers.



Laurence Olivier as King Lear, noblest, most cogent of our times.

Laurence Olivier en Roi Lear, le plus noble, le plus convaincant.

King Lear, Shakespeare. M : Laurence Olivier. Old Vic season, New Theatre, London. 1946. P : John Vickers.

with Vivien Leigh's grave Viola, Maxine Audley's Olivia, and some rather hesitant fooling, had a mixed reception, though at its best it was admirable.

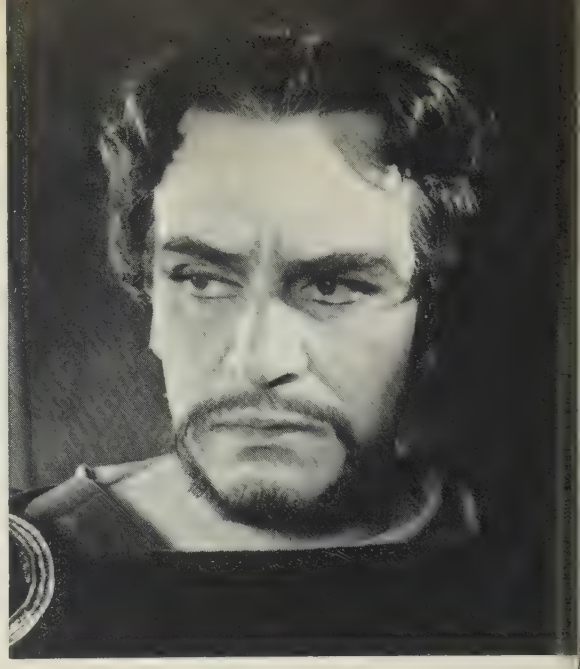
Olivier's Macbeth had far fewer dissentients than Malvolio had, though here it was one of the key points of the performance that this Macbeth did not (as so many have done) strike twelve at once and use himself up unwisely. From the first Olivier had an extraordinary sense of apprehension and doom. When he acted the part in the late autumn of 1937, at the Old Vic and later in the West End, Macbeth was all nerves, a man beset by terrors whose voice (according to a critic) was " among the high-tossed branches of the oak. " At Stratford this year he began quietly, but moved " with Tarquin's ravishing strides " towards his design. Murder done, he went forward, a doomed man, to the crown and to the horrors that environed it. He was never for a moment a mere booming

Le Macbeth d'Olivier fut beaucoup plus applaudi que son Malvolio, bien que ce fût une des clés de son interprétation de Macbeth que de ne point sonner midi dès le départ et de ne pas s'épuiser imprudemment. Tout de suite, Olivier créa extraordinairement l'impression d'appréhension, de fatalité. Quand il avait joué le rôle en 1937, à l'Old Vic, Macbeth était tout nerfs; c'était un homme assailli de terreurs dont la voix, selon un critique, était « parmi les hautes branches agitées du chêne ». Cette année, à Stratford, il commença tranquillement, mais progressa « du pas de ravisseur de Tarquin ». Le meurtre accompli, il s'avança en homme condamné vers la couronne et les horreurs qui l'environnaient. Pas un instant, il ne fut une simple *basse profonde* retentissante. Il joua Macbeth de l'intérieur — en homme souple, sombre, dont la voix pouvait brûler ou glacer, en guerrier qui détendait enfin ses épaules voûtées sous la robe du géant.

Laurence Olivier as Malvolio, with his affected, lisping veneer and contemptuous eyes.

Laurence Olivier en Malvolio avec son zézaiement affecté et son regard méprisant.

Twelfth Night, Shakespeare. M : John Gielgud. Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon. 1955. P : Angus McBean.



Laurence Olivier as Macbeth, a performance wit an uncanny sense of apprehension and doom

Laurence Olivier en Macbeth, sous la crainte d'u mystérieux pressentiment.

Macbeth, Shakespeare. M : Glen Byam Sha Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-up Avon. 1955. P : Angus McBean.

basso profundo set upon the externals of the part. He played Macbeth from within—a lithe, sombre man with a voice able to scorch or to chill, and a warrior's bearing that slackened at last to shoulders hunched beneath the giant's robe.

In the early scenes we saw a soldier, quick-moving and sensitive, whose mind would be as alert to direct a battle as his hand would be swift with a sword. Throughout, his face was as a book where one could read strange matters : the eyes were the mirrors of the mind. Watching him and listening to him, we recognised the death of a soul, a lingering suicide, in one sense the end of a soldier, " valour's minion, " pierced by his own hand. Olivier's exploration of the mind could terrify; we had both the conflict in the brain and the physical conflict. For once the play did not crack in the middle.

The actor's tones, low and vibrant, felt into the verse. He could express the lines in which " good things of day begin to droop and drowse "; the doomed weariness of " We are yet but young in deed "; the ultimate

Dans les premières scènes, nous vîmes un soldat, impressionnable, aux réactions rapides, à l'esprit aussi alerte pour diriger la bataille, que vive, la main à tirer l'épée. Son visage était un livre où l'on pouvait à tout moment lire des choses étranges : les yeux étaient le miroir de l'âme. En le regardant et en l'écoutant, nous reconnaissions la mort d'une âme, un lent suicide, en un sens, la fin d'un soldat « favori de la valeur » percé par sa propre main. La pensée d'Olivier pouvait terrifier par sa pénétration; nous avions, et le conflit mental, et le conflit physique. Cette fois, la pièce ne craquait pas par le milieu.

Le ton de l'acteur, bas et vibrant, allait au fond des vers. Il donnait tout leur sens aux répliques dans lesquelles « les bonnes créatures du jour commencent à languir et à s'assoupir »; la funeste lassitude de « Nos exploits sont encore à venir »; le désespoir final de « Demain, puis demain, puis demain ». Cette voix qui, pour reprendre la phrase de Masefield décrivant un Macbeth idéal, pouvait « exalter et détruire » reste un souvenir ineffaçable.

despair of "To-morrow, and to-morrow, and to-morrow." The voice, able—in Masefield's phrase for an ideal Macbeth—"to exalt and to blast", is a memory that will not be effaced.

Here, then, was what we may very well believe to be the best Macbeth since that of another great actor, William Charles Macready, more than a century ago. The Stratford production by Glen Byam Shaw, vivid in outline, suffered from some inadequate performances. Fortunately, Vivien Leigh (Lady Olivier) could speak for Lady Macbeth's unflinching purpose. The part has always been over-valued (the shade of Mrs. Siddons still looms across the British theatre); but Miss Leigh, with her strong intelligence, was the right supporter for her husband. A serviceable Macduff (Keith Michell) and William Devlin's beautifully-spoken Ross came off best of the others.

When we reached Olivier's third role during the season, Titus Andronicus, all comparisons faltered. Some of us had seen this ensanguined melodrama, Shakespeare's least-acted, least-recognised play, presented by the Marlowe Society at Cambridge. Some, too, had heard a Third programme soundbroadcast, directed with great ingenuity by Wilfrid Grantham. And a few had seen a silly half-hour compression at a London club theatre that jammed the horrors together, threw a bucket of gore over all, and left out Aaron and Saturninus. Now, however, the remarkable young producer, Peter Brook, directed his imagination upon the piece. This, joined with Olivier's uncanny performance of Titus (a part it has been suggested that Shakespeare may have played) brought the drama to Stratford in unexpected triumph.

The Memorial Theatre had been cowardly. In its fiftieth anniversary year, 1929, *Titus* had long been the only play in the Shakespearean list never performed at Stratford. The Festival cast at the time included two excellent actors, Wilfrid Walter and George Hayes, who had been the Titus and Aaron of an Old Vic revival of 1923. The Governors, tempted and to the joy of collectors, announced *Titus Andronicus* as the Birthday Play.

Nous sommes donc fondés à croire que nous avons ici le meilleur Macbeth depuis celui d'un autre grand acteur, William Charles Macready, il y a plus d'un siècle. La mise en scène de Glen Byam Shaw, d'un tracé vivant, pâtit de certaines exécutions insuffisantes. Vivien Leigh sut heureusement exprimer l'inflexible décision de Lady Macbeth. Le rôle a toujours été surestimé (l'ombre de Mrs. Siddons plane encore sur le théâtre anglais) : mais grâce à sa forte intelligence, Miss Leigh fut la bonne partenaire de son mari. Parmi les autres, l'utile Macduff de Keith Mitchell et le Ross biendisant de William Devlin furent les plus remarquables.

En arrivant au troisième rôle d'Olivier pendant cette saison, Titus Andronicus, toute comparaison s'effondre. Quelques-uns d'entre nous avaient vu ce mélodrame sanglant, la moins appréciée, la moins jouée des pièces de Shakespeare, présenté à Cambridge par la Marlowe Society. Quelques-uns aussi avaient entendu une émission radiophonique du Third Programme, dirigée avec beaucoup d'ingéniosité par Wilfrid Grantham. Moins nombreux encore ceux qui avaient vu, à un club de théâtre de Londres, un sot raccourci d'une demi-heure où l'on avait rassemblé les horreurs, jeté un seau de sang sur le tout et oublié Aaron et Saturninus. Le rôle de Titus, dont on suppose qu'il aurait été joué par Shakespeare, rendu par Olivier devint inquiétant; si l'on y ajoute le fait que le remarquable jeune metteur en scène Peter Brook s'est employé à fond, on comprend ce qui valut au drame un triomphe inattendu à Stratford.

Le Memorial Theatre avait jusqu'ici manqué de courage. L'année de son cinquantième anniversaire (1929), *Titus* était la seule pièce de Shakespeare à n'avoir jamais été jouée à Stratford. La distribution du Festival comprenait alors deux excellents acteurs, Wilfrid Walter et George Hayes, qui avaient été Titus et Aaron à la reprise de l'Old Vic en 1923. Tenté, le Comité Directeur annonça, à la joie des amateurs, *Titus Andronicus* comme pièce anniversaire. Puis, quelques semaines seulement avant le Festival, il prit peur et y substitua une reprise de

Then, only a few weeks before the Festival, they took fright and substituted a revival of *Much Ado About Nothing*. It has needed Peter Brook's far-seeing enterprise and Olivier's mastery to bring the play at last to the banks of the Avon and, surprisingly, to one of the most acclaimed productions for many years.

Now the bloodstained thumb has marked the page. This production was not acclaimed simply because it was a curiosity. Brook knew that it was unwise to condemn a play simply because it seemed impossible in the text; Shakespeare wrote to be acted, and Sir Barry Jackson—in face of academic opinion—had shown that the three parts of *Henry the Sixth* could hold the stage. Brook went on to perform a similar miracle with *Titus Andronicus*. He presented it as a unity. He directed it, he designed the setting, he composed the music, and in one passage—that of the Clown—he even collaborated with Shakespeare. Thanks to his care in cutting and manœuvring, and to Olivier's creative passion, the curtain fell at Stratford on what was probably the warmest reception known in the theatre since a Whit Monday matinee, twenty-three years before, when Sir Frank Benson had said farewell.

Titus Andronicus, when it was first written, was roaring neo-Senecan melodrama. Even the Elizabethan audiences (who could stand much) had their fill of horror, violent death upon violent death—some fifteen in all—and a last scene in which Tamora, former Queen of the Goths, dined upon her sons, baked in a pie : a bit of involuntary cannibalism that one might have thought enough to ruin the play in any modern performance.

It was a compliment to Brook and to Olivier that we left the Memorial Theatre late upon an August night, thinking not of severed hands, mutilated girls, and sons in pie-crust—as well as a few other delights—but of Olivier as Titus, the veteran warrior crazed by grief and hot for revenge. His gnarled intensity, his passion, his terrifying silences, still linger in the mind. His swelling delivery of the lines, " I am the sea; look how her sighs do blow " is likely to live in the records of the stage as well as of Stratford-upon-Avon. Titus' pause, as of a man turned to stone, at

Beaucoup de Bruit pour rien. Il a fallu la hardiesse clairvoyante de Peter Brook et la maîtrise d'Olivier pour amener enfin la pièce sur les bords de l'Avon et, chose surprenante, on n'avait vu depuis nombre d'années spectacle aussi acclamé.

Maintenant, le pouce souillé de sang a marqué la page. Ce spectacle n'a pas été acclamé simplement à titre de curiosité. Brook savait qu'il était peu sage de condamner une pièce uniquement parce qu'elle semblait impossible à la lecture : Shakespeare écrivait pour être joué et Sir Barry Jackson a démontré, contre l'opinion admise, que les trois parties de *Henry VI* peuvent tenir la scène. Brook entreprit d'accomplir un miracle similaire avec *Titus Andronicus*. Il le présenta comme un tout; il se chargea de la mise en scène, du décor, de la musique et dans un passage — celui du Clown — collabora même avec Shakespeare. Grâce au soin qu'il mit à couper et à accommoder, et à la passion créatrice d'Olivier, le rideau tomba à Stratford sur ce qui était probablement la plus chaude réception connue dans ce théâtre depuis une matinée de lundi de Pentecôte, vingt-trois ans auparavant, lors des adieux de Sir Frank Benson.

Quand *Titus Andronicus* fut écrit, c'était un vociférant mélodrame imité de Sénèque. Même le public élisabéthain (qui était pourtant résistant) avait son content d'horreurs, de morts violentes — une quinzaine au total — et, couronnant le tout, une dernière scène où Tamora, ancienne reine des Goths, dîne de ses fils cuits dans un pâté : une petite scène de cannibalisme involontaire qui devrait suffire à faire tomber la pièce dans toute représentation moderne.

Il est flatteur pour Brook et Olivier que nous ayons quitté le Memorial Theatre tard dans la nuit, pensant non aux mains coupées, aux filles mutilées, aux fils dans le pâté en croûte — et à quelques autres délices — mais à Olivier en Titus, le soldat vétéran rendu fou par le chagrin et acharné à la vengeance. Sa rude puissance, sa passion, ses silences terrifiants, hantent encore l'esprit. La force croissante de son débit dans : « Je suis la mer, entendez s'enfler sa voix » survivra dans les annales de la scène et dans celles de Stratford.

Laurence Olivier as Titus Andronicus, with his gnarled sincerity, his terrifying silences.

Laurence Olivier en Titus Andronicus à la sincérité revêche, aux silences effrayants.

Titus Andronicus. Shakespeare. M : Peter Brook. Shakespeare Memorial Theatre. Stratford-upon-Avon. 1955. (First production of *Titus* in the theatre's history. P : Angus McBean.

the sight of the mutilated Lavinia; his heart-broken " Ah, Rome "; and the swift, charged force of " The angry northern wind will blow these sands, like Sibyl's leaves, abroad, " are memories that any future Titus will be hard-pressed to match.

Its crudities curtained, the play assumed a barbaric dignity. The lines were lanced with fire. The action moved at an extraordinary speed. One or two objectors told Brook that he had omitted some of the only poetic lines in the piece— " aspen-leaves upon a lute, " for example—but this phrase came in a speech, a run of classical conceits, in which Marcus Andronicus finds the ravished Lavinia. At that point the speech could have been dangerous in the theatre, even as directed by Brook. As it was, he avoided laughter on the first night, even in that potentially disastrous banquet scene, and this is something few would have credited if they had been told so before going to the Memorial Theatre.

Olivier's acting dominated the long season; but such performances as Vivien Leigh's queen of air and darkness in *Macbeth*, Anthony Quayle's throbbing Aaron the Moor in *Titus*, and Michael Denison's twittering Aguecheek in *Twelfth Night* had their qualities. There were two lesser productions : an efficient revival of *The Merry Wives of Windsor*, directed by Glen Byam Shaw with Joyce Redman and Angela Baddeley as the wives, and set in a midwinter setting justified by the text; and *All's Well That Ends Well* in which Noel Willman, aided by the flourish of Mariano Andreu's Louis Treize *décor*, sought to disguise an unsatisfactory piece : fine feathers, but the same old bird. The best thing was Alan Webb's King of France—looking uncommonly like Charles the First of England—a happy change from the senile valetudinarian that a London director tried to foist upon us a few years ago.

When all is said, the Stratford-upon-Avon Festival of 1955 will remain as Laurence Olivier's season. Besides being one of the most exciting in Stratford history, it re-established a great actor's right to be held as the modern successor to Henry Irving : the British theatre's First Player.

J. C. TREWIN.

Le silence de Titus, comme d'un homme changé en pierre, à la vue de Lavinia mutilée, son apostrophe navrée : « Ah! Rome » et la force rapide, chargée, de « Le vent du nord en furie chassera ces sables, comme les feuillets de la Sybille, vers l'étranger », sont des souvenirs que tout futur Titus aura grand-peine à effacer.

Ses crudités voilées, la pièce prit une dignité barbare. Les vers étaient lancés avec feu. L'action progressait à une vitesse extraordinaire. Un ou deux objecteurs dirent à Brook qu'il avait supprimé quelques-uns des rares vers poétiques de la pièce : « Feuilles de tremble sur un luth » par exemple, — mais cette phrase se trouve dans un discours, suite de concetti classiques, que Marcus Andronicus prononce en retrouvant Lavinia; et ce discours aurait pu être dangereux.

Toute cette saison fut dominée par le jeu d'Olivier, mais des interprétations telles que celles de Vivien Leigh en Reine de l'air et de l'obscurité dans *Macbeth*, d'Anthony Quayle, vibrant Aaron le Maure dans *Titus*, et de Michael Denison, le gazouillant Aguecheek de *La Nuit des Rois*, avaient leurs qualités. Il y eut deux spectacles de moindre importance : une bonne reprise des *Joyeuses Commères de Windsor*, mis en scène par Glen Byam Shaw avec Joyce Redman et Angela Baddeley en commères et présenté dans un décor de plein hiver justifié par le texte; et *Tout est Bien qui finit Bien* dans lequel les fioritures du décor Louis XIII, de Mariano Andreu, aidaient Noël Willman à déguiser une pièce peu satisfaisante : de belles plumes, mais le même vieil oiseau. La meilleure création était le Roi de France d'Alan Webb — ressemblant étonnamment à Charles Ier d'Angleterre — ce qui nous changeait agréablement du valétudinaire sénile qu'un metteur en scène de Londres essaya de nous imposer voilà quelques années.

En résumé, le Festival de 1955 de Stratford-sur-Avon restera la saison de Laurence Olivier. Il ne fut pas seulement un des plus émouvants de l'histoire de Stratford, il rétablit aussi le droit d'un grand acteur moderne à la succession de Henry Irving et au titre de Premier Acteur du théâtre anglais.

PLAYWRIGHTS ARE NOT EVANGELISTS

LES AUTEURS DRAMATIQUES NE SONT PAS DES APOTRES

Dorothy L. SAYERS

PEOPLE frequently ask what is the reason for the present (comparative) popularity of Christian Drama. Up to a point, the answer is simple : a number of professional dramatists, who happen to be Christians, find that they have something to say about Christianity, and are saying it in their own medium. Consequently, plays on this subject are now being written by playwrights, and not merely by pious persons intent on edification, and can therefore be taken seriously as theatrical entertainment, and not as devotional exercises for uncritical congregations.

The further questions : Why anybody at this moment should want to write, or witness, plays on Christian themes, and how such plays may best be used for evangelisation, ought never to be asked of the playwright. These things are not his business, and the less he troubles his head about them the better. The minute he begins to think it his duty to supply a demand, or to improve the minds of his audience, he is starting down that slippery descent to Avernus which is notoriously paved with good intentions. If he writes with his eye on a kind of spiritual box-office, he will at once cease to be a dramatist, and decline into a manufacturer of propagandist tracts. It is his business not to save souls but to write good plays. Should he forget this fact, he will lose his professional integrity, and with it all his power—including his power to preach the Gospel : so fatally true is it that

ON se demande fréquemment la raison de l'actuelle, et toute relative popularité du théâtre chrétien. Jusqu'à un certain point, la réponse est simple : nombre de dramaturges professionnels, qui se trouvent être des Chrétiens, pensent avoir quelque chose à dire sur le christianisme et le disent à leur manière. En conséquence, des pièces sur ce sujet sont écrites à présent par des auteurs dramatiques, et non plus simplement par des personnes pieuses dans un but d'édification; c'est vraiment du théâtre et non plus des exercices de dévotion échappant à la critique.

Pourquoi se trouve-t-il en ce moment des personnes qui désirent écrire des pièces sur des thèmes chrétiens ou y assister, et comment de telles pièces peuvent-elles être utilisées au mieux pour l'évangélisation? Ces questions ne devraient jamais être posées à l'auteur dramatique. Ces choses ne le concernent pas et moins il s'en occupe, mieux cela vaut. Dès l'instant où il pense qu'il est de son devoir de répondre à un appel ou de rendre meilleur son auditoire, il commence la descente glissante de l'Averne qui est notoirement pavée de bonnes intentions. Aussitôt qu'il écrit l'œil fixé sur une sorte de bureau de location spirituel, il cesse d'être un dramaturge, pour descendre au rang de manufacturier de tracts de propagande. Son affaire n'est pas de sauver des âmes, mais d'écrire de bonnes pièces. S'il l'oubliait, il ne perdrait pas seulement son intégrité professionnelle, mais encore tout son pouvoir

from him that hath not the single mind shall be taken away even that which he seemeth to have.

He will, of course, be reminded that many men, such as Dante or John Bunyan, have written immortal works with the avowed intention of communicating to others the illumination which they have themselves received. True; but then they first received it. The fire which fell upon them was of a sort to kindle their artistic imagination, so that they could not rest till they had spoken. All good writing springs from the kindled imagination, after that, it is a matter of technical skill, and either of these is useless without the other. This is always so, and a religious purpose will not make it otherwise.

Christian drama, of a sort, has often in the past been perpetrated by sincere faith unsupported by dramatic skill or experience, its deficiencies being excused by the pious (though by nobody else) on the grounds that it was not intended to be drama, but " religion ". (One is painfully reminded of Charles Kingsley's *Ugly Princess*, destined for a nunnery because she " was not good enough for man, And so was given to God. ") A bad play is a bad play, and though, like some bad statuary and abominable stained glass, it *may* assist the prayers of the faithful, it will do nothing to convince the world at large that the Christian religion is worthy of intelligent consideration. And I am not altogether sure even about the faithful : does bad art really do for them anything that good art would not do better?

But to-day, the chief danger threatens from the opposite direction—a general failure to grasp that no good poetic work can come except from the enkindled imagination. The competent dramatist who has—for reasons best known to himself—been moved to explore a Christian theme finds himself subjected to intense pressure from ecclesiastical and educational quarters to " go on and do it again ", and especially to write the kind of play which is " needed ", whether or not the spirit moves him to do so. This is all wrong. There is, to be sure, no harm in suggesting a theme for a play; but if the writer replies that it does not appeal to him, — y compris son pouvoir de prêcher l'Évangile.

On lui rappellera naturellement que bien des hommes, tels Dante et Bunyan, ont écrit des œuvres immortelles dans l'intention avouée de communiquer aux autres l'illumination qu'ils avaient eux-mêmes reçue. Juste! Mais ils l'avaient d'abord reçue. Le feu qui les avait touchés avait embrasé leur imagination artistique de telle sorte que ces hommes ne pouvaient trouver le repos avant d'avoir parlé. Tout bon écrit jaillit d'une imagination enflammée, le reste est une question technique, et l'un est inutile sans l'autre. Il en est toujours ainsi, un but religieux ne change rien.

Dans le passé, un certain théâtre chrétien a été souvent le fruit d'une foi sincère, dépourvue du soutien du talent ou du métier : les gens pieux, mais eux seuls, excusaient ses faiblesses parce que son objectif n'était pas d'être du théâtre, mais de la « religion ». Une mauvaise pièce est une mauvaise pièce; et quoiqu'elle puisse, comme certaines statues médiocres et certains vitraux abominables, faciliter la prière du croyant, elle ne convaincra en rien le reste du monde que la religion chrétienne mérite d'être prise en considération. Et je ne suis pas absolument sûre que, même pour le croyant, l'art médiocre fasse quelque chose que l'art véritable ne ferait pas mieux.

Mais la menace la plus grave vient aujourd'hui d'une direction opposée — une incapacité générale à comprendre que seule une imagination enflammée peut produire une œuvre poétique valable. Le dramaturge compétent qui — pour des raisons qui lui sont propres — a entrepris d'explorer les thèmes chrétiens, se trouve soumis à une intense pression des milieux ecclésiastiques l'incitant — que l'inspiration l'y pousse ou non — « à continuer et à recommencer », et spécialement à écrire le genre de pièces qui est « nécessaire ». Tout ceci est mauvais. Il n'y a naturellement pas de mal à suggérer un sujet pour une pièce; mais si l'écrivain répond que ce sujet ne le tente pas, il est à la fois dangereux et peu sage de miner sa résistance en en appelant à sa vanité (« personne ne peut le faire aussi bien que vous »), à son zèle missionnaire (« vous avez tant

then it is both wicked and unwise to undermind his resistance by appeals to his vanity (" nobody could do it so well as you "), his missionary zeal (" you have so much influence "), or his duty to the brethen (" we look to you for help "). You want him to follow up his marvellous play about St. Athanasius with an equally marvellous play about St. Augustine? He is sorry, but greatly as he admires St. Augustine, he cannot, somehow, get his imagination to work on St. Augustine in dramatic terms. Very well, then, he cannot. Better leave it at that, and not try to lead him into temptation. For unless he possesses a very tough defence-mechanism, he may be over-persuaded by your two-pronged attack delivered simultaneously upon his baser passions and his tender conscience, and so fall into the most disastrous of all errors—that of writing outside the range of his spiritual experience. Then he will begin to ape the emotions which you have told him he ought to feel, in the effort to communicate to his audience the light which he has not himself received : you will have made his work bogus and himself a hypocrite —all to no purpose, since bogus plays are without power.

No : let the workman look to the work. Evangelisation is not the proper concern of the playwright. It follows that I have no business to be writing this article (but I was over-persuaded, see above). There are, however, a few things that the playwright can urge by way of shifting the responsibility on to the right shoulders : those of the clergy and laity who are engaged in the task of Christian education and apologetic and wish to use the drama for this purpose. Some of these considerations are, I fear, not as " spiritual " as might be desired, but of a practical, and indeed sordid, simplicity.

1. These workers in the missionary field may encourage and support the playwright by providing him with an opportunity and a stage. The original impetus to a Christian drama in this country was given by the series of Festival Plays produced in the chapter house of Canterbury Cathedral, and this example has since been widely followed.

2. They can provide funds for backing

d'influence »), ou à son devoir envers ses frères (« nous vous appelons à l'aide »). Vous désirez qu'il fasse suivre sa merveilleuse pièce sur saint Athanase par une pièce également merveilleuse sur saint Augustin? Malgré son admiration, il regrette de ne pouvoir faire travailler son imagination sur saint Augustin d'une manière dramatique. Très bien, ce n'est donc pas possible. Mieux vaut abandonner la question sans essayer de l'induire en tentation. Car, s'il ne possède pas un système de défense très solide, il pourrait être persuadé par votre double attaque, lancée simultanément sur ses basses passions et sa tendre conscience, et tomber dans la plus désastreuse de toutes les erreurs — celle d'écrire sur un sujet étranger à son expérience spirituelle. Dans son effort pour communiquer à ses auditeurs la lumière qu'il n'a pas reçue, il se mettrait à contrefaire les émotions que vous lui auriez persuadé qu'il devrait ressentir, vous l'amèneriez à travailler dans la simulation, vous le transformeriez en hypocrite, le tout pour rien, car les pièces sans sincérité sont aussi sans pouvoir.

Non, laissez l'ouvrier considérer son œuvre. L'évangélisation n'est pas le véritable objectif de l'auteur dramatique. Il s'ensuit que ce n'est pas mon affaire d'écrire cet article (mais on m'en a persuadée, voyez plus haut). L'auteur dramatique dispose cependant de certains arguments pour reporter les responsabilités sur ceux à qui elles reviennent : le clergé et les laïcs qui, engagés dans la tâche de l'éducation chrétienne et de l'apologétique, désirent employer le théâtre à cette fin. Je crains que certains de ces arguments ne soient pas aussi « élevés » qu'on pourrait le désirer, mais simplement pratiques et terre à terre :

1. Ces travailleurs du champ missionnaire peuvent encourager et soutenir l'auteur dramatique en lui fournissant une occasion et une scène. En Angleterre, le mouvement du théâtre chrétien trouve son origine dans les Festivals organisés à la Cathédrale de Canterbury, dont l'exemple a été depuis largement suivi.

2. Ils peuvent fournir les fonds pour monter les pièces appropriées dans tout le pays.

suitable plays and theatrical enterprises throughout the country.

3. If a Christian play actually succeeds in making its way on to the commercial stage, they can pay to go and see it, and urge their friends and/or congregations to do likewise. They can preach and lecture about it and arrange discussions, and otherwise stimulate interest on its behalf. They can also, of course, remember it in their prayers. But let them do all these things promptly, at the beginning of the run. One does not encourage the dramatist by letting his play die for lack of financial support, and then giving it a beautiful funeral oration.

4. They can, and indeed must, follow up such opportunities as the play affords. A drama (or any other work of art) will not by itself make anybody a Christian. It can provoke attention and stir the heart, but unless its " message " is taken up and integrated into the pattern of the Church's life, it will probably do no more than arouse that " interest in religion " which offers itself as so plausible a substitute for the real thing. To shed buckets of easy tears over a Passion Play is not worth a single act of charity, however reluctantly performed; I doubt whether it is worth the smallest act of genuine intellectual assent, however arid. It is especially for the clergy to see that the springs of awareness released by a dramatic presentation—and it *can* release them—are directed into the right channels, and not suffered to spread and stagnate into a morass of undisciplined sentiment.

5. The orthodox—and again, especially the clergy—should welcome, and not be alarmed by, the translation of ancient and hallowed formulae into modern speech and contemporary action. There is a very real danger that the unbeliever or the tepid Christian may set up an opposition between the " message " of the playwright and the " message " of the Church ,contrasting the former, favourably, with the " rigid and conventional dogmas " of theology. This, when it happens, should be to the dramatist no occasion of vainglory, but rather of humiliation. But there is little he can do about it, except to assure his admirers that his play is

3. Lorsqu'une pièce chrétienne réussit réellement à faire son chemin sur une scène commerciale, ils peuvent payer pour aller la voir et encourager leurs amis ou leurs paroissiens à faire de même. Par des prédications, des conférences, des débats, ils peuvent stimuler l'intérêt à son sujet. Ils peuvent naturellement aussi y penser dans leurs prières. Mais qu'ils fassent ces choses rapidement, au début des représentations. On n'encourage pas un auteur dramatique en laissant mourir sa pièce faute de soutien financier pour lui faire ensuite une belle oraison funèbre.

4. Ils peuvent, et doivent en vérité, profiter des occasions fournies par la pièce. De soi-même, une pièce, ni aucune œuvre d'art, ne peut faire un Chrétien. Une pièce peut provoquer l'attention et émouvoir le cœur, mais si son message n'est pas intégré et rendu vivant dans l'Église, il ne produira probablement rien au delà de ce tiède « intérêt pour la religion » qui s'offre comme un remplaçant spécieux du sentiment authentique. Verser des seaux de larmes faciles sur un Jeu de la Passion ne vaut pas un seul acte de charité, même accompli sans enthousiasme; je doute que cela vaille le plus petit acte d'assentiment intellectuel véritable, si sec soit-il. Il appartient surtout au clergé de diriger dans la bonne voie les sentiments, et il en est, qui trouvent leur source dans la présentation dramatique, de les canaliser au lieu de les laisser stagner comme dans un marais.

5. Les croyants orthodoxes — et encore, spécialement le clergé — ne doivent pas craindre, mais accueillir favorablement la transposition de formules anciennes et sanctifiées en langage moderne et en action présente. Il y a danger que l'incroyant ou le chrétien tiède préfèrent le « message » de l'auteur au dogme rigide de la théologie. Le dramaturge ne devrait pas trouver dans cette préférence une occasion de vaine gloire, mais plutôt d'humiliation. Il ne peut pas grand-chose à ce sujet, sinon assurer à ses admirateurs que sa pièce est basée sur les dogmes mêmes qu'ils répudient; et il doit résolument refuser d'acquérir des partisans de crainte de finir par fonder une secte — ou même un

founded upon those very dogmas which they repudiate. He must resolutely refuse to acquire a following, lest he should end by founding a sect—or even a schism. But it is for the Church to make plain that the " unofficial " presentation is covered by her " official " doctrine; let priest and people look to it.

Which brings us to this question of doctrine. Let us not disguise that an unsound play by a good dramatist will always be far more effective than an impeccably orthodox play by a bad dramatist; for every truth is paramount in its own order, and dramatic truth, therefore, in drama. I believe, however, that, *other things being equal*, a play is better, even as a play, for possessing a sound theological structure. The defect of heresy is lop-sided growth, and, in the end, lack of balance and of sheer intellectual bone and sinew will bring about an artistic collapse. But the sound theology must be in the dramatist before he begins. If he is not really a convinced and instructed Christian, but only a Platonist or a Gnostic or a Humanist with a veneer of " Jesuan " sympathies, then the business of the Church is to instruct and convert *him*, not to tell him how to pull an essentially unchristian play into outward conformity with Christian requirements. Ecclesiastical bodies must themselves decide which plays deserve their encouragement—always remembering that even an openly anti-christian play which sincerely grapples with a moral or religious problem may be well worth Christian attention. But such plays hardly come within the scope of this article.

A peculiar difficulty is presented to the Christian playwright by the unhappy divisions of Christendom. The situation is, however, made easier for him by the fact that the cleavage between Christian and pagan has now gaped wide to the very foundations : the two sides start from different premisses, and no longer even appear to share the same ethical assumptions. The question nevertheless remains : What is the dramatist to do about his fellow-Christians of other communions? He cannot, of course, compromise with his own convictions, neither can he write

schisme. C'est à l'Église qu'il appartient de rendre évident que la présentation « inofficielle » est couverte par la doctrine « officielle » : laissons le clergé s'en occuper.

Ce qui nous amène à la question de doctrine. Ne nous dissimulons pas qu'une pièce aux bases fausses, par un bon auteur dramatique, fera toujours plus d'effet qu'une pièce d'une orthodoxie impeccable, par un mauvais auteur dramatique : car chaque vérité est souveraine dans son ordre propre et la vérité théâtrale l'est donc dans le théâtre. Je crois cependant que, *toutes autres choses égales d'ailleurs*, une pièce est meilleure, même en tant que pièce, si elle possède une solide structure théologique. Le défaut de l'hérésie est une croissance déjetée; le manque d'équilibre et de véritable charpente intellectuelle amènent finalement un effondrement artistique. Mais l'auteur dramatique doit posséder une théologie solide avant de commencer. S'il n'est pas un chrétien réellement convaincu et instruit, mais seulement un Platonicien, ou un Gnostique, ou un Humaniste avec un vernis de sympathie envers Jésus, alors la tâche de l'Église est de l'instruire et de le convertir, *lui*, non de lui dire comment mettre une pièce essentiellement non-chrétienne en conformité extérieure avec les exigences chrétiennes. Les corps ecclésiastiques doivent décider quelles pièces méritent leurs encouragements — en se rappelant toujours que même une pièce ouvertement anti-chrétienne qui s'attaque sincèrement à un problème moral ou religieux, peut être digne de l'attention chrétienne. Mais de telles pièces ne sont plus du ressort de cet article.

Une difficulté où achoppe l'auteur dramatique chrétien : les malheureuses divisions de la Chrétienté. Sa situation est cependant facilitée du fait que la scission entre le chrétien et le païen est maintenant béante jusqu'au fondement même : les deux côtés, partis de prémisses différentes, ne paraissent plus même partager les mêmes postulats moraux. La question reste néanmoins : que doit faire le dramaturge au sujet de ses compagnons, chrétiens des autres communautés? Il ne peut naturellement pas transiger avec ses propres convictions, ni écrire

his play with one ear cocked to hear what the Vatican is likely to say about it, and the other twisted round to discover how it is likely to go down at Geneva. But he can, while retaining his honesty, observe the rule of charity and avoid obvious and unnecessary occasions of offence. In practice I have found that any doctrine, or even any phrase, which is securely based upon the Creeds and the decisions of the Four Great Œcumenical Councils will receive the assent of all but a very peripheral fringe of practising Christians, whether or not they formally profess allegiance to the Councils, or make use of the Creeds in their devotions. There is matter enough here to astonish the heathen, without going out of one's way to irritate one's Christian allies—who, for their part, may be asked to make their inevitable criticisms without acrimony, for the better prevention of scandal.

All that I have said seems to bear a rather cautionary air. Christian Drama is, indeed, apt to be a dangerous weapon, and the Church has always (perhaps rightly) been chary of using it too freely. But circumstances have to-day almost forced it into her hand, and there is no doubt that in a world grown largely heathen, it can be very powerful. It can go where the " official " preacher is denied entry, and it can, in a moment of significant action, make a more vigorous and enduring impression than volumes of technical exegesis. It is the more important that it should be handled discreetly, without indiscriminate enthusiasm.

To give the playwright practical support and encouragement; to respect the autonomy of his art and not corrupt him; to beware of expecting too much; to integrate his work into the life and teaching of the Church—these are, I think the means by which priest and lay apostolate can put Christian drama to the best use. The duty of the dramatist is to hold fast to the truth that is in him; to concentrate on writing good theatre; to avoid becoming the leader of a following; and to remember charity. And before everything let us not forget that to do good it is necessary first to do well.

sa pièce une oreille tendue vers le Vatican et l'autre vers Genève. Mais tout en conservant son intégrité, il peut observer les règles de la charité et fuir les occasions évidentes et inutiles d'offenser. En pratique, j'ai constaté que toute doctrine, ou même toute phrase, solidement basée sur le Credo et sur les décisions des quatre Grands Conciles Œcuméniques, obtiendra l'assentiment de tous les chrétiens pratiquants, sauf l'extrême frange périphérique, qu'ils soient ou ne soient pas de façon formelle soumis aux Conciles et qu'ils utilisent ou non le Credo dans leurs dévotions. Il y a ici matière suffisante pour étonner le païen sans se détourner de son chemin pour irriter ses alliés chrétiens — qui pour leur part peuvent être priés de faire leurs inévitables critiques sans acrimonie afin d'éviter le scandale.

Tout ce que j'ai dit semble avoir un air d'avertissement. Le Théâtre Chrétien est en vérité susceptible d'être une arme dangereuse, et l'Église a toujours (peut-être avec raison) hésité à l'employer trop librement. Mais aujourd'hui les circonstances l'ont mis presque de force dans sa main et il n'est pas douteux que dans un monde devenu largement païen, il peut être très puissant. Il peut pénétrer là où la porte est fermée au prêcheur officiel et peut dans un moment d'action de grande importance, faire une impression plus vigoureuse et plus durable que des volumes d'exégèse technique. Il importe d'autant plus de le manier, avec prudence, sans enthousiasme aveugle.

Donner à l'auteur dramatique soutien pratique et encouragement, respecter l'autonomie de son art et ne pas le corrompre, se garder de trop demander, incorporer son œuvre dans la vie et l'enseignement de l'Église — tels sont, je pense, les moyens par lesquels prêtre et apôtre laïc peuvent utiliser au mieux le Théâtre Chrétien. Le devoir du dramaturge est de se tenir solidement à la vérité qui est en lui, de se concentrer pour écrire du bon théâtre, d'éviter de devenir le chef d'une faction et de rester charitable. Et avant toute chose, n'oublions pas qu'il faut faire bien pour faire du bien.

DOROTHY L. SAYERS

BIOGRAPHICAL NOTES

NOTES BIOGRAPHIQUES

A. M. JULIEN: Trained at the Vieux Colombier School, a member of the "Copiaux" and later of the Compagnie des Quinze. Duettist with Gilles. Assisted Dullin at the Théâtre Sarah Bernhardt, of which he subsequently became the director.

HANNS VON WINTER: Former diplomat, writer, musical critic (*Forum*, Vienna), edits the Literary Review *Wort in der Zeit*. A regular contributor to *World Theatre*.

WILHELM ZIMMERMANN: Born in Zürich in 1898. Since 1920, member of the staff of the daily newspaper *Neue Zürcher Nachrichten*.

LAWRENCE LANGNER: Though a successful lawyer by profession he has devoted most of his life to the theatre and has a number of plays to his credit. A founder of the Theatre Guild, he has been on its board of directors since its inception in 1919. The Shakespeare Theatre, Stratford, Connecticut, is his latest achievement.

CECIL CLARKE: Formerly stage director at the Old Vic Theatre. Latterly director of the Shakespeare Festival Theatre, Stratford, Ontario.

J. C. TREWIN: Dramatic critic to the *Observer* and *Illustrated London News*. Radio and drama critic to the *Listener*. Author of several books, including *The British Theatre since 1900* (Andrew Daker, London, 1951).

DOROTHY L. SAYERS: Playwright (author of *The Man born to be King*) and detective novel writer.

A. M. JULIEN. Formé à l'école du Vieux-Colombier, fit partie des Copiaux, puis de la Compagnie des Quinze. Duettiste avec Gilles. Assiste Dullin au Théâtre Sarah Bernhardt, dont il devient ensuite directeur.

HANNS VON WINTER. Ancien diplomate, écrivain, critique musical (*Forum*, Vienne), dirige la revue littéraire *Wort in der Zeit*. Correspondant régulier du *Théâtre dans le Monde*.

WILHELM ZIMMERMANN. Né à Zürich en 1898. Depuis 1920, rédacteur du quotidien *Neue Zürcher Nachrichten* (Feuilleton et Théâtre).

LAWRENCE LANGNER. Avocat très connu, a consacré sa vie au théâtre. Nombreuses pièces. Un des fondateurs de la Theatre Guild, fait partie de son Comité de Direction depuis 1919. Promoteur du Théâtre Shakespeare à Stratford, Connecticut.

CECIL CLARKE. D'abord directeur de la scène à l'Old Vic. À présent, directeur du Shakespeare Festival Theatre à Stratford, Ontario.

J. C. TREWIN. Critique dramatique à l'*Observer* et aux *Illustrated London News*. Critique radiophonique au *Listener*. Auteur de nombreux ouvrages, notamment *The British Theatre since 1900*. (Andrew Daker, London, 1951.)

DOROTHY L. SAYERS. Auteur de pièces religieuses réputées, notamment *The Man born to be King*. Auteur aussi de romans policiers.

AUSTRIA

THE SALZBURG FESTIVAL

IT was not due to the lack of musical offerings but rather to their choice, that the deepest impression at the 1955 Salzburg Festival was made by the spoken drama. The revival of *Love and Intrigue* by Schiller met with unanimous approval from the critics, the public hailed it with enthusiasm, and the actors showed fierce pride in it.

Ernst Lothar, who has served the Salzburg tradition for many years and fought to make a larger place for the spoken word at the Festival, took over the production of the play. This was contemporary, without the least pathos, and yet still full of atmosphere. Some magnificent actors took part in this play : Maria Schell —Louise, Will Quadflieg—Ferdinand, Ewald Balser—Father Miller, Walter Franck—The President, Bruno Hübner—Wurm, Leopold Rudolf —the Court Marshal Kalb, and Adrienne Gessner—the mother.

To these particularly Salzburgian shows (rounded off by the presentation, in front of the Dome, of the traditional Salzburg *Everyman* by Hofmannsthal) the musical section brought a series of productions, most certainly of high quality, but their grouping and choice were rather conventional. There were three works of the XXth century, but only one premiere. If one had to pick out this summer's most modern opera, one would choose *Ariadne auf Naxos* by Richard Strauss, because it answers all the most imperious exigencies of our age—those demands of ease, of clarity, of expressiveness and above all of restrained feeling. Under the musical direction of Karl Böhm, director of the Vienna Opera, and produced by the former director of the Burgtheater, Joseph Gielen, we heard the wonderful singing of Lisa della Casa and Hilde Zadeck, who alternated in the role of Ariadne, we heard also Hilde Güden, Christa Ludwig, Rudolf Schock and Paul Schöffler.

The musical legend, *Palestrina*, by Hans Pfitzner, was rather an indigestible piece for an international public of tourists. Language complications alone prevented a good number of the audience from penetrating beyond the ideological considerations of such subjects as " action and choice ", " might and duty. " This is surely not a festival piece, but all the same it is of interest and some value. An unhappy choice for th title role (Max Lorenz) contribute to the audience's lack of encouragin response, although the visual and : musical aspects of the productio had been carefully prepared b Günther Rennert and Rudolf Kemp

The *Irish Legend* by Werner Eg was the so-called modern premie this summer. The press and th world critics received it with mo reserve than that shown to any oth premiere given in Salzburg up now. A good theme, a dramati captivating subject—the responsibi ity of the individual in opposition the community and the masses musically it was treated in a man so general and with such lack conviction, that the listener's in terest, excited at first by the music form, could not be held during thre hours by any show of artistic dept

Two operas by Mozart complete the programme, and both were ou standing for their visual presentation The most striking Austrian painte alive today, Oskar Kokoschk created the décor and the costum for the *Magic Flute*. He laid part cular stress on the fantasy, and h brought out the oriental and high coloured aspects of the theme, givir

Die Entführung aus dem S Mozart. D : Caspar N Salzburger Festspiele, La theater. 1955. P : Heinrich.

CHRONIQUES DU MONDE

AUTRICHE

FESTIVAL DE SALZBOURG

QUE ce soit un drame parlé qui ait fait la plus forte impression au tival de Salzbourg de 1955 n'est dû à la médiocrité des presta- ns musicales, mais à leur choix. Il de fait que la reprise de *Intrigue et our* de Schiller a provoqué l'ap- bation unanime de la critique, résonance profonde chez les tateurs, et chez les acteurs une té enthousiaste.

Le conseiller Ernst Lothar, qui depuis de longues années la dition salzbourgeoise et s'efforce faire une part plus large au tre parlé, avait assumé la mise scène de la pièce; mise en scène derne, sans le moindre pathos, me pourtant et pleine d'atmo- ère. Il avait à sa disposition des eurs magnifiques : Maria Schell Louise, Will Quadflieg - Ferdi- nd, Ewald Balser - le père Miller, lter Franck - le Président, Bruno bner - Wurm, Leopold Rudolf - maréchal de la Cour Kalb et rienne Gessner - la mère.

À ces manifestations spécifique- nt salzbourgeoises (complétées r la représentation traditionnelle vant le Dôme du *Jedermann* de fmannsthal), le secteur musical portait une série de représenta- ns de haute qualité certes, mais nt le groupement et le choix pa- rent assez conventionnels. Il y ait bien trois œuvres du XX^e^ siècle, ais une seule création. S'il fallait signer l'opéra le plus véritable- nt « moderne » de cet été, on ncherait pour la délicieuse *Ariane Naxos* de Richard Strauss, parce 'elle répond aux exigences les plus périeuses de notre époque — igences de légèreté, de clarté, expressivité, mais surtout de sen- nent contenu. Sous la direction usicale de Karl Böhm, directeur de l'Opéra de Vienne, et dans la mise en scène de l'ancien directeur du Burgtheater, Joseph Gielen, on a pu entendre les merveilleuses prestations vocales de Lisa della Casa et de Hilde Zadeck, qui se sont relayées dans le rôle d'Ariane, de Hilde Güden, de Christa Ludwig, Rudolf Schock et Paul Schöffler.

La légende musicale *Palestrina* de Hans Pfitzner était un morceau assez indigeste pour un public international de touristes. La complication de la langue seule empêchait déjà bon nombre d'auditeurs de se retrouver dans les considérations idéologiques sur des sujets tels que « le faire et le vouloir », « le pouvoir et le devoir ». Sans doute, l'œuvre n'est pas un opéra de répertoire, dans le sens usuel de ce mot, mais ce n'est pas davantage une pièce de festival, d'une valeur et d'un intérêt qui s'imposent à tous. Un choix malheureux pour le titulaire du rôle principal (Max Lorenz) a contribué au fait que cette représentation, dont la réalisation scénique et musicale avaient été soigneusement mises au point par Rudolf Kempe et par Günther Rennert, n'a pas trouvé dans le public un écho très encourageant.

La *Légende Irlandaise* de Werner Egk était la « création » de cet été. Elle a été accueillie par la presse et la critique mondiale avec plus de réserve qu'aucune autre des premières données jusqu'à présent à Salzbourg. Un bon thème, un sujet dramatique captivant — la responsabilité de l'individu vis-à-vis de la communauté et de la masse — se trouve traité musicalement d'une façon si générale et si peu convaincante que l'intérêt de l'auditeur, excité de prime abord par la forme musicale, ne peut être retenu pendant trois heures par le fond.

Deux opéras de Mozart complétaient le programme, et tous deux remarquables du point de vue de la réalisation scénique. Le plus marquant des peintres autrichiens actuellement en vie, Oskar Kokoschka, avait conçu les décors et les costumes pour *La Flûte Enchantée*. Sa conception, qui mettait l'accent sur le côté féerique, oriental et coloré du sujet, a suscité de vives controverses. Par contre, aucune discussion n'est possible au sujet du décor stylisé que Caspar Neher a créé pour *L'Enlèvement au Sérail* et dont le charme intime n'a pas manqué d'agir au Landestheater de Salzbourg. Les deux œuvres ont bénéficié d'une distribution remarquable : Kurt

Walter Berry in *Irische Legende*, Werner Egk. Salzburger Festspiele. 1955. P : Heinrich Mayr.

rise to a great deal of lively controversy. By contrast no discussion is possible on the stylised décor that Caspar Neher created for *Il Seraglio*, and whose intimate charm did not fail to produce results at the Salzburg Landestheater. The two works benefited by remarkable casting : Kurt Böhme with a powerful voice made a truculent Osmin, Anton Dermota proved once again that he is a true Mozart singer with an impeccable style, Erich Kunz (Papageno) enchanted the public with his comic sense and his spontaneity, Erika Kœth sang the role of Constance as though the technics of singing were a game for her, and Elisabeth Grümer was a noble Pamela. As a mozartian conductor, Karl Böhm had no trouble in outclassing Georg Solti, conductor of the Frankfort Opera.

Once more the School of Equitation was the scene for two " scenic oratorios " to give the official name to the evenings of ballet that are arranged each year at Salzburg. *Persephone* by Strawinsky and *Dance of Death* by Honegger were performed in mime, expressed by pathetic movements in operatic style, with any amount of crosses, with signs of the Zodiac and with pieces of cardboard and the convulsive jerkings of human bodies. The production was again by Margarethe Wallman.

The concerts, which play a large part in the festival programmes, hardly offered any works that could aspire to originality. The traditional serenades, the Mozart matinées and the Dome concerts living on the name of Mozart : the chamber music concerts brought together well known international ensembles with trustec and tried programmes, and th conductors of the " big concerts " (Knappertsbusch, Böhm, Ormandy Kubelik, and Munch) gather thei laurels with some numbers of al rest. Enrico Mainardi shone amongs the soloists; in any big town Milstein Geza Anda and Giocondo de Vit can be heard once or twice a season

The artists who participate in th Salzburg Festival should believe tha they ought to give of their best an in doing so should use all thei personal resources.

It is only then that the public wil know why they come to Salzburg because nowhere else can they fin what Salzburg has to offer.

KARL LÖBL

FRANCE

DRAMA

THE summer theatre festivals came to an end with the opening of the Paris season. There is ample evidence that these festivals fulfil a creative role, for apart from the Théâtre National Populaire, who have made it a rule to put on new plays from the Avignon Festival at the Palais de Chaillot, the Théâtre Marigny has taken up the *Oresteia* produced at the Bordeaux Festival, and the Comédie de Paris are playing M. Michel Sinniger's interesting first play, *Celui qui ne croyait pas*, (The Unbeliever), produced by Marcel Lupovici for the " Nuits de Bourgogne ". Without the opportunity—and the economic facilities—provided by the Bordeaux Festival, one wonders whether Jean-Louis Barrault would have attempted this admirable production of the Aeschylean trilogy, and we might have been denied one of the greatest spectacles of our day.

Jean-Louis Barrault's *Oresteia* gave many people their first taste c Aeschylean tragedy; Jean Vilar h given a new fillip to the Hugo st of drama in the play *Mary Tudo* with Maria Casares.

A revival and a new productio have shown by their success the ty of drama to which the Paris theat going public responds best : *To Funny for Words* by Armand Salacro at the Théâtre Saint-Georges, an *L'Amour fou ou la première Surpris* (Love at first sight), by Andr Roussin which shows the mark c M.B.L. Deutsch's directorship at th Madeleine Theatre. Without seek ing to make a comparison betwee these two plays which both handle similar subject—the man-woma relationship and love—, it will b found that both plays portray comed that goes beyond the entertainmen that the opening heralds, or dram with the power to make one laug

Fifteen years after its first pr duction, *Too Funny for Words* ha sustained its impact. With a youn and brilliant interpretation its dee significance, seriousness and humar ity have been shown in better ligh

L'Amour fou ou la première Surpri (Love at first sight) has given And Roussin new weight in the theatre Here the violence and the witticism of his heroes are accompanied by fine sensitivity.

Ornifle, an interpretation of th Don Juan myth by Jean Anouilh, a

Marie Tudor, Victor Hugo. M : Jean Vilar. D : Léon Gischia. Festival d'Avignon. 1955. P : Agnès Varda.

Böhme fut un Osmin truculent, à la voix puissante, Anton Dermota trouva une fois de plus qu'il est un chanteur mozartien au style impeccable, Erich Kunz (Papageno) a ravi le public par son sens du comique et ses improvisations, Erika Köth a chanté le rôle de Constance comme si les vocalises étaient un jeu pour elle, et Elisabeth Grümer fut une Pamela pleine de noblesse. Comme chef mozartien, Karl Böhm n'eut aucune peine à surclasser Georg Solti, chef d'orchestre de l'Opéra de Francfort.

Une fois de plus l'École d'équitation a servi de cadre à deux oratorios scéniques, pour employer l'appellation qui qualifie fort bien les soirées de ballet organisées chaque année à Salzbourg. La *Perséphone* de Strawinsky et la *Danse des Morts* de Honegger ont été données en pantomime et traduites en mouvements pathétiques, style opéra, à grand renfort de croix, de bâtons de bois, de signes du Zodiaque, de pièces de carton et de gestes convulsifs de corps humains. La régie en était de nouveau assurée par Margarethe Wallman.

Les programmes de concert, qui occupent une large place dans les activités du festival, n'offraient guère d'exécutions pouvant prétendre à une grande originalité. Les traditionnelles sérénades, les matinées Mozart et les concerts du Dôme vivent du nom de Mozart; les concerts de musique de chambre réunissent des ensembles internationaux avec des programmes éprouvés et les dirigeants des « grands concerts » (Knappertsbuch, Böhm, Ormandy, Kubelik et Munch) cueillent leurs lauriers avec des numéros de tout repos. Enrico Mainardi a brillé parmi les solistes; les prestations de Milstein, de Geza Anda et de Giocondo de Vito furent celles que l'on peut entendre une ou deux fois l'an, au cours de la saison, dans toute grande ville qui se respecte.

Il serait bon que les artistes qui collaborent au Festival de Salzbourg se fassent à l'idée qu'ils doivent donner ce qu'il y a de meilleur, en y employant toutes les ressources de leur personnalité.

C'est seulement alors que le public saura pourquoi il vient à Salzbourg : parce qu'il ne trouve pas ailleurs ce que Salzbourg peut lui offrir.

KARL LÖBL.

FRANCE

THÉATRE PARLÉ

Le début de la saison parisienne a apporté une conclusion aux festivals d'été : sans compter le T.N.P. qui s'est fait une règle de reprendre au Palais de Chaillot les nouveautés du Festival d'Avignon, le Théâtre Marigny en accueillant *L'Orestie* présentée au Festival de Bordeaux ou la Comédie de Paris en jouant l'intéressante première pièce de M. Michel Sinniger, *Celui qui ne croyait pas*, créée par Marcel Lupovici lors des Nuits de Bourgogne, ont témoigné du rôle créateur de ces fêtes du théâtre. Sans le Festival de Bordeaux, Jean-Louis Barrault aurait-il eu le moyen de tenter l'admirable aventure — mais économiquement difficile — de la trilogie eschylienne? Et nous risquions d'être privés d'un des spectacles majeurs de notre temps.

Avec *L'Orestie*, Jean-Louis Barrault a sans doute révélé la tragédie d'Eschyle à un grand nombre de ses spectateurs; avec *Marie Tudor*, incarnée par Maria Casarès, Jean Vilar a redonné le goût du drame hugolien en prose.

Une reprise et une création ont indiqué, par leur succès, le genre dramatique qui répond le mieux au goût du public actuel des théâtres de Paris : *Histoire de Rire* d'Armand Salacrou au Théâtre Saint-Georges et *L'Amour fou ou la première Surprise* d'André Roussin, qui a marqué la prise de direction du Théâtre de la Madeleine par M. B.L. Deutsch. Sans chercher à établir une comparaison entre ces deux pièces que rapproche, il est vrai, leur sujet — le couple et l'amour —, on notera qu'elles représentent toutes deux une comédie qui va au delà du divertissement qu'elle commence par proposer, ou encore un drame qui fait rire.

Quinze ans après sa création, *Histoire de Rire* a gardé tout son pouvoir. Même, une jeune et brillante interprétation a mis mieux en lumière sa signification profonde, sa gravité, son humanité.

L'Amour fou a fait preuve d'un ton nouveau dans le théâtre d'André Roussin, les violences, comiques, du héros s'y accompagnant d'une sensibilité délicate.

Ornifle ou le Courant d'Air, interprétation du mythe de Don Juan par Jean Anouilh, a connu, à la Comédie des Champs-Élysées, une mésaventure qui s'est heureusement terminée La critique a accueilli avec beaucoup de réserve cette comédie, facile dans certains de ses effets, et surtout d'une écriture assez lâche. Les coupures que l'auteur a faites aussitôt après, semblent avoir permis de mettre en valeur tout ce qu'il y avait d'excellent dans le texte, et le succès public a été finalement assuré.

Parmi les autres nouveautés, des thèmes souvent intéressants, voire originaux, n'ont pas trouvé leur pleine réalisation. Ainsi du *Mal d'Amour* de Marcel Achard à la Michodière, du *Bal des Adieux* d'André Josset au Théâtre Montparnasse, du *Judas* de Marcel Pagnol au Théâtre de Paris, de *Charmante Soirée* de Jacques Deval aux Variétés, de *Gaspar Diaz* de Dominique Vincent au Théâtre Hébertot et des *Poissons d'Or*, féerie de René Aubert qui nous a montré que le théâtre en rond condamnait sans appel les insuffisances du texte.

Anastasia de Marcelle Maurette, parée de ses succès étrangers, a pris au Théâtre Antoine le visage et la silhouette émouvants de la chanteuse Juliette Gréco qui faisait ses débuts dans la comédie. La pièce elle-même a paru relever de ce genre mélodramatique dont le cinéma tire de nos jours de meilleurs effets que le théâtre.

Citons quelques divertissements pour rire ou pour faire peur : *Quai Conti* de Guillaume Hanoteau au Théâtre Gramont, spirituel opéra-bouffe à qui il a manqué la musique; *Les Petites Têtes* de Max Régnier, sur un scénario d'André Gillois au Théâtre Michel, satire de l'emprise tyrannique des femmes sur les

the Comédie des Champs-Élysées, opened unhappily. The criticisms of this play, which were generally rather reserved, maintained that it was facile in certain aspects, and above all contained some rather loose writing. The cuts which the author made soon after, have left all that was excellent in the script, and success with the public has been finally assured.

Then there are other new plays, often of interest and original, but perhaps they have not quite come off. Into this category comes *Mal d'Amour* (Lovesick), by Marcel Achard at the Michodière, and *Bal des Adieux* (Marie Antoinette) by André Josset at the Théâtre Montparnasse. *Judas* by Marcel Pagnol at the Théâtre de Paris, *Charmante Soirée* (Delightful Evening) by Jacques Deval at the Variétés; *Gaspar Diaz* by Dominique Vincent at the Théâtre Hébertot, *Poissons d'Or* (Goldfish), by René Aubert, which has shown us the theatre in the round condemned without paying sufficient notice to the text.

Anastasia by Marcelle Maurette at the Théâtre Antoine, owed its success to foreigners; the singer Juliette Greco makes her debut with a moving grace in this play. The play itself has resurrected the type of melodrama at which the cinema excels more than the theatre.

Then come the entertainments to amuse or excite you : *Quai Conti* by Guillaume Hanoteau at the Théâtre Gramont, witty opera-bouffe with only the music lacking : *Les Petites Têtes* (Shrunken Heads), by Max Régnier, from a scenario by André Gillois, at the Théâtre Michel, is a satire on the tyranny women exercise over men, in the style of a " chansonnier " sketch. *Liberty-Bar*, a stage adaptation by Frédéric Valmain from the novel by Georges Simenon, at the Théâtre Charles de Rochefort : *La Tueuse* (the Murderess), by André-Paul Antoine at the Grand Guignol, this is a clever dramatic play, half grand guignol and half thriller.

Otherwise : there is the Ionesco show at the Théâtre de la Huchette, in the old Ionesco manner, *Jacques ou la Soumission* (Jacques or the Surrender), an anti-play that begs the question of contemporary conventions in dramatic art.

A chapter of revivals : *Monsieur Chasse* has been produced by Jean Darcante at the Renaissance, giving full play to the poetry that held the fertile imagination of Feydeau. *Promise*, the first Henri Bernstein play to be produced in Paris since the author's death, is at the Ambassadeurs. As a vehicle for two young actors, Emmanuelle Riva and Claude Rich, it has proved that this is above all an actor's play. There is also Jacques Mauclair, a talented and clever actor, whom we have appreciated in a stage adaptation of Dostoievsky's *Eternal Husband* at the Studio des Champs-Élysées. Jacques Mauclair is himself the adapter and producer.

While the T.N.P. has brought us youth and grace in *The Blunderer*, Molière's first play, put on by Daniel Sorano, the Comédie Française has added *Est-il bon, est-il méchant ?* (Is he good, is he wicked?) to its repertory. This singular and savoury play was written by Diderot, but never performed during his lifetime; it is a mixture of the vulgar and the tearful while the multiplicity of the intrigues makes this a difficult play to produce on the stage—a problem which the Comédie Française have not entirely overcome.

Plays from abroad : *Witness for the Prosecution* by Agatha Christie at the Théâtre Édouard VII. *Relative Values* by Noel Coward at the Théâtre Monceau, *Sheherazade* by the Egyptian writer Tewfik el Hakim at the Comédie de Paris. There is a revival of *Struggle till Dawn* by Ugo Betti at the Noctambules. But the plays to have attracted most attention are *Procès de Famille*, (Family Trial), by Diego Fabbri at the Théâtre de l'Œuvre, *The Firstborn* by Christopher Fry at the Théâtre du Vieux Colombier, *Some-one Waiting* by Emlyn Williams at the Comédie Caumartin, and *Andrea ou la Fiancée du Matin* (Bride of the Morning), by Hugo Claus at the Théâtre de l'Œuvre.

PAUL-LOUIS MIGNON.

René Arrieu et Marcel Lupovici dans *Celui qui ne croyait pas*, Michel Sinniger. M : Marcel Lupovici. C : Harth. Hospice de Beaune. 1955. P : Fasquel.

DANCE FESTIVALS

THE Ballet has been honoured in this year's round of summer festivals. First to take the initiative was the Casino d'Enghien, who gave a group of young choreographers the opportunity of showing what they could do. Jean Babilee scored an indisputable success with *Balance à Trois*. From July to August some of the large international companies found a setting in the fresh air at Aix-les-Bains that has enhanced their prestige. This was the case with the Opera de Paris, the Ballet Rambert of London, and with Antonio's Spanish company—who enjoyed the greatest personal success.

Orestie, Eschyle. M : Jean-Louis Barrault. D : Félix Labisse. C : Marie-Hélène Dasté. Théâtre Marigny, Paris. 1955. P : Weill.

...mmes dans un style de sketch de ...ansonnier; *Liberty-Bar*, adaptation ...énique par Frédéric Valmain du ...man de Georges Simenon, au ...héâtre Charles de Rochefort, et ... *Tueuse* d'André-Paul Antoine au ...rand Guignol, astucieux jeu dra...atique mi-grand-guignolesque, mi-...olicier.

À part : le spectacle Ionesco au ...héâtre de la Huchette, avec un ...nesco première manière, *Jacques ... la Soumission*, anti-pièce où les ...nventions contemporaines de l'art ...ramatique sont remises en question. Chapitre reprises : celle de *Mon...ur Chasse*, monté par Jean Dar...nte à la Renaissance, qui a fait ...loir la poésie que dégage l'imagi...ation comique de Feydeau; celle ... *Espoir*, première pièce d'Henri ...ernstein jouée à Paris, aux Ambas...deurs, depuis la mort de l'auteur. ...n servant deux jeunes comédiens, ...mmanuelle Riva et Claude Rich, ...le a prouvé que ce théâtre demeu...it avant tout un théâtre d'acteur. ...'est encore le talent, truculent, d'un ...médien, Jacques Mauclair, que ...ous a fait apprécier, au Studio des Champs-Élysées, l'adaptation théâtrale de *L'éternel Mari* de Dostoïewsky dont Jacques Mauclair est d'ailleurs l'auteur et le metteur en scène.

Tandis que le T.N.P. nous faisait redécouvrir la jeunesse et la grâce de *L'Étourdi*, qui fut la première comédie de Molière, avec le spectacle « régi » par Daniel Sorano, la Comédie-Française inscrivait à son répertoire *Est-il bon, est-il méchant?*, la singulière et savoureuse comédie imaginée par Diderot — qui ne fut pas jouée du vivant de l'auteur — et qu'un mélange de ton vaudevillesque et larmoyant et la multiplicité des intrigues rendent difficile à présenter au théâtre — problème que la Comédie-Française n'a d'ailleurs pas vraiment résolu.

Œuvres étrangères : *Témoin à Charge* d'Agatha Christie au Théâtre Édouard VII et *Felicity* de Noël Coward au Théâtre Monceau, *Shéhérazade* de l'auteur égyptien Tewfik el Hakim à la Comédie de Paris et reprise de *Pas d'Amour* d'Ugo Betti aux Noctambules. Mais *Procès de Famille* de Diego Fabbri au Théâtre de Œuvre, *Le Prince d'Égypte* de Christopher Fry au Théâtre du Vieux Colombier, *Le Monsieur qui attend* d'Emlyn Williams à la Comédie Caumartin et *Andrea ou la Fiancée du Matin* d'Hugo Claus au Théâtre de Œuvre, ont surtout retenu l'attention.

PAUL-LOUIS MIGNON

FESTIVALS DE DANSE

DANS la chaîne des festivals d'été, le Ballet a été à l'honneur cette année. Le Casino d'Enghien eut chronologiquement l'initiative et permit à quelques jeunes chorégraphes de s'y révéler. Avec *Balance à trois*, Jean Babilée en fut l'indiscutable triomphateur. À Aix-les-Bains, de juillet à août, quelques grandes troupes internationales trouvèrent en plein air des cadres qui enrichirent leur prestige. Tel fut le cas de l'Opéra de Paris, celui des Ballets Rambert de Londres, et celui de la troupe espagnole d'Antonio, qui remporta le meilleur succès personnel. Ce festival consacrait dans le même temps la petite salle du

At the same time this festival devoted the little room at the Casino to some apparently less important shows. Yet is was there that the true battle of aesthetics was fought. The Ballet from the Nederlandse Opera at Amsterdam put on *Claire* and *Terrain vague*, thereby confirming the excellent reputation of their choreographer, Françoise Adret, acquired last year. The " Ballets de la Tour Eiffel " tried out the ballets they were to present in Paris a few weeks later. The " Ballets de Paris de Françoise et Dominique ", with the Leipzig string quartet, left us with an unforgettable memory of *Heidemarie von Dittmar*. The Festival came to an end with a tentative synthesis of Opera and ballet, in the production of *Orfeo* by Monteverdi. Unfortunately the production did not visually achieve the same high standards as the musical presentation by Maurice Le Roux, in spite of the intelligent efforts of the choreographer, Françoise Adret.

It is a great pity that the Festival direction did not have the courage to call upon some young companies that are still in the process of development, such as the " Ballet du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, " or that of Nice, or still better the " Ballets de l'Étoile de Jean Laurent et Maurice Béjart. "

It is also deplorable that the Théâtre National de l'Opéra did not make an effort to put on a big show for the International Festival of Aix-les-Bains. The same reproach can be levelled at this official company as far as its participation is concerned in the mixed Festival of Evian, and at the traditional " chorégie " of Orange, where the surroundings invite the staging of some grand and original productions.

The Ballet of the Scala de Milan roused a very lively curiosity at the Music Festival of Besançon, coming as the final highlight of this summer cycle.

But in the last reckoning it is really Paris, " international cross-roads of all dancing ", that plays the part each season of a permanent Festival for all the choreographic activities of the world.

YVES-BONNAT

GREECE

FESTIVALS

DURING the course of 1955 Greece has enjoyed two great festivals—at Epidaurus and Athens. Both these festivals have made their official emergence this year and intend to play a major part in the round of European Festivals.

The scenery surrounding the ancient theatre at Epidaurus, the road leading to it, the port of Old Epidaurus, everything had been arranged to give easy access to the places of the Festival, and the Tourist Pavilion on its part, received its guests according to tradition, already old. The success of the five performances exceeded even the most optimistic forecast; twice there were up to eighteen thousand spectators, and never less than fourteen thousand.

Three classic tragedies were included in the programme : *Hippolytus* and *Hecuba* by Euripides, and *Œdipus Rex* by Sophocles. The first of these had already been produced last year during the trial festival which served as a general rehearsal for this year's official festival. The production was by M. Demetre Rondiris, the senior director of the National Theatre. The shape of this play is strictly classic, but the interpretation was not. In this admirable production of *Hippolytus* by the great master, M. Alecos Alexandrakis, a young actor, showed us youth and spontaneity which gave the part the right atmosphere. The chorus is intensely interesting and constantly participates in the action by movement or attitude.

Hecuba and *Œdipus Rex* were both produced by M. Alexis Minotis, one of our most interesting " specialists " in classic drama. In *Hecuba* he has created some thrilling movements for the chorus of the Trojans, which range from exasperated imprecation to the mawkish expression of cats crouching in the shade of vengeance. In *Œdipus Rex*, the Thebans form the symbolic corollas, of a mysterious diamond shape, across which the action seems to obey a malevolent and implacable geometry. Madame Katina Paxinou, a tragedian of world renown, showed a heart rending and admirable dignity in *Hecuba*. M. Minotis gave us deep humanity in *Œdipus*, showing us that it is the man who is king. M. Thanos Cotsopoulos, a tragic actor of superb vision, portrayed fierce splendour as Polymestor *(Hecuba)*.

The Festival at Epidaurus has

Hécube, Euripide. M : Alexis Minotis. D : K. Klonis. C : Antoine Phokas. Théâtre Antique d'Épidaure. 1955. P : Harissiadis.

asino à des manifestations appa-mment moins importantes. Ce-ndant c'est là que se livrèrent les ritables combats d'esthétiques. Le llet du Nederlandse Opera d'Am-rdam y confirma avec *Claire* et *rrain vague* l'excellente réputation te son animatrice, Françoise Adret, i avait acquise l'année précédente. s Ballets de la Tour Eiffel y rouvèrent les créations qu'ils vaient présenter quelques se-aines plus tard à Paris. Les Ballets Paris de Françoise et Dominique, ec le quatuor à cordes de Leipzig, laissèrent l'inoubliable souvenir de *idemarie von Dittmar*. Le Festival se mina par une tentative de syn-èse de l'Opéra et du ballet, avec *rfeo* de Monteverdi. Malheureu-sement la présentation scénique n'atteignit pas les hauteurs de la réa-lisation musicale due à Maurice Le Roux et l'expérience resta sans conclusions, malgré les intelligents efforts de la chorégraphe Françoise Adret.

On peut regretter que la direction de ce Festival n'ait pas eu le courage de faire appel à de jeunes compagnies actuellement en progrès, comme le Ballet du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, celui de Nice, ou mieux encore les Ballets de l'Étoile de Jean Laurent et Maurice Béjart.

On déplorera aussi que le Théâtre National de l'Opéra n'ait pas fait l'effort d'une grande création pour le Festival International d'Aix-les-Bains. Et on adressera à cette compagnie officielle, le même reproche à propos de sa participation au Festival mixte d'Évian et à la traditionnelle chorégie d'Orange, dont le noble cadre invite pourtant à de grandioses et originales productions.

Le Festival de Musique de Besançon mit un point final à ce cycle estival en présentant le Ballet de la Scala de Milan qui suscita une réelle curiosité.

Mais en fin de compte, on s'aperçoit que c'est Paris, « carrefour international de la danse » qui tient à chaque saison le rôle d'un Festival permanent des activités chorégraphiques mondiales.

YVES-BONNAT.

✷

GRÈCE

FESTIVALS

AU cours de 1955, la Grèce a connu deux festivals de « pre-ière grandeur », celui d'Épidaure celui d'Athènes. Tous deux ont is cette année leur départ officiel se proposent d'occuper une place choix dans le cortège des festivals ropéens.

Les sites environnant le théâtre tique d'Épidaure, la route qui y ène, le port de l'Ancienne Épi-aure, tout a été aménagé pour ndre facile l'accès des lieux du estival; et le Pavillon du Tourisme, son côté, a accueilli ses hôtes selon s traditions bien assises. Le succès registré au cours du cycle de cinq présentations que comportait cette anifestation a dépassé les prévi-ons les plus optimistes, puisqu'il y a u, à deux reprises, jusqu'à dix-huit ille spectateurs, et qu'il n'y en eut mais moins de quatorze mille.

Trois tragédies antiques étaient scrites au programme : *Hippolyte* et *Hécube* d'Euripide et *Oedipe Roi* de ophocle. La première d'entre elles vait déjà été présentée l'année récédente, lors du festival d'essai ui avait en quelque sorte servi de épétition générale à celui de cette nnée. La mise en scène est de M. Demètre Rondiris, l'ancien di-ecteur du Théâtre National. La gne en est classique, mais les oyens d'expression ne le sont pas. Dans le rôle d'Hippolyte, admirablement mis en scène par ce grand maître, un jeune acteur qui n'avait pas encore pu donner la pleine mesure de ses possibilités, M. Alécos Alexandrakis, a fait preuve d'une juvénilité et d'une spontanéité qui situent le rôle dans son véritable climat. Le chœur est passionnément intéressant et participe constamment à l'action par le mouvement qu'il faut et l'attitude qui s'impose.

Hécube et *Oedipe Roi* ont été mis en scène par M. Alexis Minotis, l'un de nos « spécialistes » du drame antique. Il a imaginé pour *Hécube* de saisissants mouvements du chœur des Troyennes, qui vont de l'imprécation exaspérée à la doucereuse menace de félins tapis dans l'ombre de la vengeance. Dans *Oedipe Roi*, les Thébains forment des corolles symboliques, de mystérieux losanges, à travers lesquels l'action semble obéir à une maléfique géométrie. Dans Hécube, Mme Katina Paxinou, tragédienne de réputation universelle, est d'une déchirante et admirable ampleur. M. Minotis dans Œdipe est d'une profonde humanité; chez lui, c'est l'homme qui est roi. M. Thanos Cotsopoulos, acteur tragique d'envergure, témoigne d'une farouche grandeur dans Polymnestor *(Hécube)*.

Le retentissement mondial du Festival d'Épidaure a été considérable. Une quarantaine de personnalités du monde des lettres et des arts, venant de France, d'Italie, des États-Unis entre autres, ont assisté à la dernière représentation d'*Hécube*. Parmi elles se trouvaient Serge Lifar et Judith Anderson.

Ces trois tragédies ont d'ailleurs été vues cette année par un vaste public international, indépendamment de celui d'Épidaure. C'est ainsi qu'*Hippolyte* a été porté par le Théâtre National au Festival de Wiesbaden, en même temps qu'*Œdipe Roi*. Par ailleurs, *Œdipe Roi* et *Hécube* ont été joués aux Festivals de Paris et de Venise, ainsi qu'à Belgrade et à Zagreb.

Il va de soi que le facteur touristique joue un rôle primordial dans l'organisation d'un festival. Le théâtre antique d'Épidaure, le plus miraculeusement conservé et qui par un heureux hasard est aussi — aux dires mêmes des commentateurs de l'époque — le plus beau que les Grecs aient jamais érigé, semblait injustement sacrifié; il s'imposait de tirer parti de ce cadre et cet impératif était si pressant que le Festival en est découlé presque inéluctablement.

En ce qui concerne le Festival d'Athènes, c'est la ville elle-même qu'il s'agissait de mettre en vedette. On ne pouvait admettre en effet qu'Athènes, la capitale la plus prestigieuse de l'humanité, demeurât davantage en marge des vastes manifestations similaires qui se propagent, pour le plus grand bien de l'art, à travers le monde. Le cadre ici aussi existait et pouvait abriter ces

Thanos Cotsopoulos et Alekos Alexandrakis dans *Hippolyte*, Euripide. M : D. Rondiris. D : Kl. Klonis. C : Antoine Phokas. Théâtre Antique d'Épidaure. 1955. P : Harissiadis.

achieved considerable world fame. Forty personalities from the world of letters, arts and dramatic criticism, coming from France, Italy, the United States and various other countries attended the last performance of *Hecuba*. Serge Lifar and Judith Anderson were amongst them.

Moreover these three tragedies have been seen by a vast international public this year, besides those who came to Epidaurus from all parts of Europe. At the Festival of Wiesbaden *Hippolytus*, presented by the National Theatre, and *Œdipus Rex* were performed. *Œdipus Rex* and *Hecuba* were performed at the Festivals of Paris and Venice, and also in Belgrade and Zagreb.

It is quite clear that the tourist factor plays a most important part in the organisation and success of any festival. The old theatre of Epidaurus, most miraculously preserved, and by a happy coincidence also the most beautiful the Greeks have ever built, according to commentators of the time, appeared to be unjustly neglected; a determination to make the best of its resources has led to the Festival this summer.

With regard to the Festival of Athens, it is the town that is the star. One has to remember that Athens, the most bewitching capital of all humanity, has lived far longer on the brink of a vast civilisation that has made its mark on culture throughout the world. Her great treasures have been preserved through the ages. The Odeon of Herod Atticus is doubtless a theatre of a slightly decadent hellenism, but it was built by a foreigner who was so taken and so struck with all that was Greek, that we are not very far from the vision that is perhaps better embodied in the ancient theatre of Dionysos, its neighbour. The Odeon has the greater advantage in being far better preserved. It has also been the subject of judicious restoration, and is in the real sense of the word a " theatre ".

We will not talk of the original stimulus for the Festival, the drama section, which comprised *Hecuba* and *Œdipus Rex*. The musical section included the mounting of three operas, all with a greek theme : *Orphee* by Gluck, *Idomeneo* by Mozart, and *Œdipus Rex* by Strawinsky. M. Dinos Yannopoulous, himself Greek, now of the New York Metropolitan Opera House, produced all three, and it is thanks to him that the great American stars generously gave their support to this first Athenian show (M^mes Rise Stevens, Eleanor Steber, Blanche Thebom and M. David Lloyd). The Greek government had invited all Greek artists living abroad to give their support to the Festival. Several of them did answer this appeal, noteably Madame Anna Tassopoulou (Eurydice in *Orphee*), M. Dinos Engolfopoulos, of the Scala of Milan, *(Idomeneo)*, Madame Marie Kerestentzi, of the Scala of Milan, (Electra in *Idomeneo*) and Madame Vilma Georgiou, of the New York Metropolitan Opera (Love in *Orphee*).

The Festival of Athens had the good luck to begin with a concert by the State Orchestra with M^me Helene Nikolaidou, a mezzo-soprano from the New York Metropolitan and the Vienna State Opera, as the soloist. This well known singer who has a rich and full voice of a wonderfully clear tone, enjoyed one of the greatest triumphs that can ever be accorded to an artist by the Athenian public.

Three concerts by the New York Philharmonic Orchestra brought the Festival to a close. The orchestra was under its permanent conductor, M. Dimitri Mitropoulos, one of the most illustrious sons of contemporary Greece.

The arrival of the New York Philharmonic Orchestra was a considerable event. For Dimitri Mitropoulos it was a veritable triumph of acclamation by the Athenian public. It was impossible to imagine the fervent enthusiasm which greeted the Chief of one of the world's most brilliant orchestras; he was given a truly wonderful ovation by his compatriots at the close of the first Festival.

The Hellenic Centre of the I.T.I.

ITALY

FESTIVALS

DURING the summer of 1955 various theatre festivals have taken place in Italy : Syracuse put on the classics, the Venice Festival, arranged as part of Biennale and the Theatre Festival of San Miniato at Pisa.

Prometheus Bound by Aeschylus, and *Antigone* by Sophocles were presented at Syracuse. Directed by Luigi Squarzina, Vittorio Gassman in the part of Prometheus, and Anna Proclemer as Io took the main parts. This universal drama of the conflict between the old and the new gods,

Œdipe Roi, Sophocle. M : Alexis Minotis. D : Kl. Klonis. C : Antoine Phokas. Théâtre Antique d'Épidaure. 1955. P : Harissiadis.

ectacles. L'Odéon d'Hérode Atus est sans doute un théâtre d'un llénisme légèrement décadent, ais l'étranger qui l'érigea était si u de tout ce qui était grec que us ne sommes pas tellement loin un idéal qui trouve sans doute sa me la plus pure dans le théâtre tique — et voisin — de Dionysos. ais l'Odéon a sur ce dernier vantage d'être infiniment mieux nservé. Il a d'ailleurs fait l'objet une restauration extrêmement judicieuse et constitue — dans le sens atique du mot — un véritable héâtre.

Nous ne parlerons pas de la partie amatique du Festival, puisqu'elle ait constituée par *Hécube* et *dipe Roi*, dont il vient d'être uestion. La partie musicale comenait trois opéras à thème grec : *phée* de Gluck, *Idoménée* de Mozart *Œdipus Rex* de Strawinsky. Ces trois ouvrages furent montés par le metteur en scène du Metropolitan Opera de New-York, M. Dinos Yannopoulos, qui est Grec et grâce à qui des vedettes américaines du bel canto ont accepté de prêter leur concours à cette première manifestation (M^mes^ Rise Stevens, Eleanor Steber et Blanche Thébom, M. David Lloyd). Le gouvernement grec avait invité tous les artistes grecs actuellement établis à l'étranger. Plusieurs d'entre eux ont répondu à cet appel, et notamment M^me^ Anna Tassopoulou, M. Dinos Engolfopoulos et M^me^ Marie Kerestentzi, tous deux de la Scala de Milan, et M^me^ Vilma Georgiou du Metropolitan Opera.

Le Festival d'Athènes a eu la bonne fortune de débuter par un concert de l'Orchestre d'État dont la soliste était M^me^ Hélène Nikolaïdou, mezzo-soprano du Metropolitan Opera et de l'Opéra de Vienne. Cette célèbre cantatrice grecque, à la voix ample et somptueuse, au timbre d'un merveilleux éclat, a connu l'un des plus grands triomphes qui aient jamais été réservés à une artiste par le public athénien.

Le Festival s'est achevé par trois concerts donnés par l'Orchestre Philharmonique de New-York, dirigé par son chef d'orchestre permanent, M. Dimitri Mitropoulos, l'un des fils les plus illustres de la Grèce contemporaine.

Il était impossible de rêver, pour clôturer ce premier Festival, manifestation plus belle que celle qui ramenait parmi ses compatriotes le Chef d'un des plus brillants orchestres du monde. Aussi l'événement prit-il l'aspect d'une véritable apothéose.

Centre Hellénique de l'I.I.T.

*

ITALIE

FESTIVALS

DIFFÉRENTS festivals de théâtre se sont succédé en Italie au urs de l'été 1955 : les représentaons classiques de Syracuse, le stival de Venise, dans le cadre des anifestations organisées par la Biennale, et la Fête du Théâtre de San Miniato, à Pise.

Les représentations de Syracuse comprenaient le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et l'*Antigone* de Sophocle. Vittorio Gassmann dans le rôle de Prométhée et Anna Proclemer dans celui de Io interprétèrent la tragédie eschylienne, sous la direction de Luigi Squarzina. Ce drame universel, qui voit s'affronter les anciens dieux et les nouveaux, a trouvé en Gassmann un protagoniste d'exception, déchiré entre l'angoisse d'avoir violé l'interdiction divine et l'orgueil de son acte. Cet acteur génial a restitué au rôle du titan son imposante vigueur, sa profonde force

found an exceptional interpreter in Gassmann, torn between the anguish of having violated the divine will, and pride in his deeds. To the role of the Titan, this genial actor brought an imposing strength and deep inner conviction, expressed by gestures that were restrained and stylised, and a wonderfully rich and clear way of speech. He raised his audience to a mysterious fellowship.

The scene with Io reached heights of ineffable passion, and with a sense of strong humanity fought against the terrible sanctions of a tyrant's power. As much cannot be said of the scene between the bound Titan and the Oceanides Chorus : this was handled in too many different styles, each one alien to the other, and it disturbed the balance of the whole play. The finale did not show all the desired majesty in spite of a grandiose décor. However, thanks to Gassmann, the whole play did maintain its unity, and succeeded in giving us a vibrant lyricism from beginning to end. The tragedy was received with great ovation by thousands of people.

Antigone by Sophocles also enjoyed a qualified success; produced by Guido Salvini, and with Lilla Brignone (Antigone), Salvo Randone (Creon), Annibale Ninchi (Tiresias), and Elena Zareschi (Ismene). The action, embellished by some spectacular choreography, progressed at an ever increasing tempo till the final lamentation of the tardily repentant King. Only at the end did Antigone's inflexible determination give way, when the heroine utterly overwhelmed departed to her death; in a heart rending farewell to the light, her pride collapses. Across the eternal text, the young girl echoed her last appeal for help in her agony in the vast Temenite.

In the open air theatre of the isle of San Giorgio, the Greek Company put on Euripides *Hecuba* and *Oedipus* by Sophocles, both of which are reviewed in this number in the Greek chronique. It is therefore superfluous to recall their extraordinary grandeur, or the integral part the chorus played in these productions, a chorus that provided the negative from which all the denouements were printed.

As far as the Italian theatre is concerned, it is confined by the Biennale to the second half of the Festival. *Le Baruffe Chiozzotte* by Carlo Goldoni, produced by Carlo Lodovici, was presented again with a few slight changes and proved to be as successful as it had been last year; and—at the Fenice—*The Stairs* by Rosso di San Secondo was produced by Luigi Squarzina this time, after several years of oblivion it had first been revived at the theatre gathering at Palermo.

The Stairs, without being as well known as *Puppets, what Passion!* or *The Sleeping Beauty*, Rosso's most representative work, gets away to a very good first act, which incidentally provides the title of the play. In fact it takes place on the stairs of an apartment house inhabited by a group possessed; as a picture of evil it comes near to the same feeling that is the basis of Betti's work, and his own inimitable originality : it is the dream of unattainable love, the search for happiness that does not exist on this earth, the impossibilities confronting man, bound by his own flesh, from ever finding paradise lost. The spirited production by Squarzina is sometimes a little static, and he has not altogether succeeded in sustaining all the piquant life in this play. Those taking part were Gianni Santuccio, Lilla Brignone and Antonio Pierfederici. A memory of a great dramatic author was evoked by a public much moved, by the actors and by the producer.

And now what is there to say about *Don Juan* by Molière and *The City* by Claudel in the production put on by the "Théâtre National Populaire" directed by Jean Vilar. Everyone has savoured their intelligence and brilliant, imaginative verve; much in *Don Juan* was nevertheless disputable; less in *The City*, saved above all by the acting of Maria Casares, the fetching quality of her voice, and the passionate warmth of her expression. M. Sorano, as Sganarello, reaped unqualified praise and carried the attention of the public by his powerful comic sense. Apart from all other considerations, the simplicity achieved by the visual effects is most striking. Most of the critics were very taken by this idea and saw in the austerity a means of accenting the importance of the text.

Finally a crowd of spectators gathered to see *The Power and the Glory* by Graham Greene, which was put on at San Miniato under the patronage of the Institute of Popular Drama for the ninth birthday of the theatre, celebrated by the presence of the President of the Republic. Afterwards it was performed in the open air, in an improvised theatre in front of the town's cathedral. Aroldo Tieri showed that he is a great actor with a sensitive and deeply convincing performance. Besides he was admirably supported by his cast. Special mention must be made of the décor, born of the wide vision of Gianni Polidori, where the high Mexican steles surmounted by angels were of particular interest.

ACHILLE FIOCCO

NETHERLANDS

THE HOLLAND FESTIVAL

THE Holland Festival, which takes place every year from June 15th to July 15 th, was originally a musical festival. Gradually, however, drama is playing a more important part in the programme, although the theatre side of the Festival has not yet achieved the completeness and coherence which is one of the charms of the musical side.

The Nederlands Opera of Amsterdam, under the musical direction of Alexander Krannhals, gave an unforgettable performance of Tschaikowsky's *Eugen Onegin*, produced by Peter Scharoff, with settings by Dimitri Bouchène. Gré Brouwenstijn as Tatjana, in particular, contributed to its great success. Mozart's *Figaro* and *Don Giovanni*, for which operas Jean Carlotti designed the settings, were conducted by Joseph Rosenstock, while Abraham van der Vies directed both productions.

The Teatro alla Scala of Milan and the English Opera Group enlarged the scope of the opera programme

érieure, tant par le geste, sobre et lisé, que par la voix bien timbrée le ton d'une merveilleuse justesse. souleva son auditoire dans une mmunion mystérieuse.

La scène avec Io où l'humanité, à elle-même, se dresse contre les ribles sanctions d'un pouvoir annique, atteignit des sommets de ssion admirables. On ne peut en e autant du dialogue entre le tan enchaîné et le Chœur des éanides; traité dans des tons trop férents, presque étrangers l'un à utre, il compromettait l'équilibre l'ensemble. Le final non plus n'a s eu toute la majesté souhaitable, algré un décor grandiose. Pourt, le spectacle conserva son unité ce à Gassmann, qui réussit à prégner de bout en bout d'un sme vibrant. Des milliers de ectateurs accueillirent la tragédie r d'innombrables ovations.

Un succès tout aussi retentissant a cueilli l'*Antigone* de Sophocle dans mise en scène de Guido Salvini, et ec Lilla Brignone (Antigone), lvo Randone (Créon), Annibale nchi (Tirésias) et Elena Zareschi smène). Encadrée dans de spectalaires chorégraphies, l'action progressait à un rythme toujours plus pide jusqu'à la lamentation finale roi, repenti trop tard. L'inflexible termination d'Antigone ne cède u'à la fin, lorsque l'héroïne néantie s'en va au-devant de la ort; dans un déchirant adieu à la mière, elle laisse alors s'effondrer fierté. Dans le vaste Temenite, agonie de la jeune fille résonnait, à avers le texte éternel, comme le ernier appel au secours de la ureté vouée à disparaître.

Autre aspect des spectacles d'été : festival international de Venise. Y nt participé, cette année : le héâtre National d'Athènes, avec atina Paxinou et Alexis Minotis, eux compagnies italiennes, respectivement avec *L'Escalier*, de Rosso di San Secondo et *Le Baruffe Chiozzote* de Carlo Goldoni, et enfin le Théâtre National Populaire de Jean Vilar.

La Compagnie grecque a présenté, au théâtre de verdure de l'île San Giorgio, *Hécube* d'Euripide et *Oedipe* de Sophocle, spectacles auxquels s'attache, dans ce même numéro, la chronique de Grèce. Il n'est donc pas nécessaire de revenir sur leur extraordinaire grandeur, non plus que sur la façon dont le chœur s'intègre à l'action, véritable plaque sensible où viennent s'en imprimer toutes les péripéties.

En ce qui concerne le théâtre italien, la Biennale s'est limitée — dans la seconde partie du Festival — à proposer de nouveau, avec de légers changements, *Le Baruffe chiozzote* de Carlo Goldoni dans la mise en scène de Carlo Lodovici, qui nous plut tant l'année dernière; et — à la Fenice — *L'Escalier* de Rosso di San Secondo, déjà repris à Palerme après plusieurs années d'oubli, et présenté cette fois dans la mise en scène de Luigi Squarzina.

L'Escalier, sans être connu comme *Marionnettes, quelle Passion!* ou *La Belle Endormie*, l'œuvre la plus représentée de Rosso, ou encore comme *Trois Costumes qui dansent*, récemment radiodiffusé, démarre sur un beau premier acte, qui donne d'ailleurs son titre à la pièce. Il se déroule en effet dans l'escalier d'un immeuble, où vit une humanité jouisseuse, image du mal très proche de celle qui devait plus tard constituer le fondement de l'œuvre de Betti et son accent inimitable : le rêve d'un impossible amour, la quête d'un bonheur insaisissable sur cette terre, l'impossibilité pour l'homme, lié à sa chair, de retrouver le paradis perdu. La mise en scène de Squarzina, chaleureuse mais parfois un peu statique, n'a pas réussi à conserver à l'œuvre toute sa vivacité savoureuse. Les interprètes étaient Gianni Santuccio, Lilla Brignone et Antonio Pierfederici. Un public ému a évoqué avec les acteurs et le metteur en scène le souvenir du grand auteur dramatique.

Que dire maintenant du *Don Juan* de Molière et de *La Ville* de Claudel dans l'interprétation du Théâtre National Populaire et dans la mise en scène de Jean Vilar? Tout le monde en a goûté l'intelligence, la verve brillante et suggestive; beaucoup dans *Don Juan*, néanmoins contesté; moins dans *La Ville*, sauvée surtout grâce à l'interprétation de Maria Casarès, au timbre prenant de sa voix, à la chaleur passionnée de ses accents. M. Sorano, dans le rôle de Sganarelle, a récolté des louanges sans réserves et a remporté l'adhésion du public par son interprétation puissamment comique. Toute autre considération mise à part, on reste frappé par la simplicité des moyens employés pour l'effet scénique. Les critiques les plus en vue se sont emparés de cette idée et prônent le dépouillement, moyen de rendre au texte son importance prépondérante.

Enfin, une foule de spectateurs est accourue voir *La Puissance et la Gloire*, de Graham Greene, représenté à San Miniato sous le patronage de l'Institut du Drame Populaire pour la neuvième Fête du théâtre, en présence du Président de la République, et repris ensuite dans le théâtre improvisé en plein air devant la cathédrale de la ville. Protagoniste sensible et profondément persuasif, Aroldo Tieri s'est révélé grand acteur. Il était d'ailleurs parfaitement encadré. Mention spéciale pour le décor, né de l'ample vision de Gianni Polidori, où l'on admirait spécialement de hautes stèles mexicaines surmontées d'anges.

ACHILLE FIOCCO.

PAYS-BAS

LE HOLLAND FESTIVAL

LE Festival des Pays-Bas, organisé chaque année du 15 juin au 15 juillet, est à l'origine un festival musical. Mais graduellement, l'art dramatique prend une place plus importante dans son programme, quoique la cohérence, la plénitude qui font l'un des charmes de la partie musicale, y fassent encore défaut.

Le « Nederlands Opera » d'Amsterdam, sous la direction musicale d'Alexandre Krannhals, a donné une représentation inoubliable d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkowsky, mis en scène par Peter Scharoff dans des décors de Dimitri Bouchène. Citons surtout l'interprétation de Tatiana par Gré Brouwenstijn, qui a contribué à faire de ce spectacle un grand succès. *Les Noces de Figaro* et *Don Juan* de Mozart, opéras pour lesquels Jean Carlotti a dessiné les décors, étaient dirigés par Joseph Rosenstock, tandis qu'Abraham van

Eugen Onegin, Tschaikowsky. M : Peter Scharoff. D : Dimitri Bouchène. Nederlandse Opera Holland Festival. 1955. P : Particam.

with delightful and fascinating performances of Rossini's *L'Italiana in Algeri* and Benjamin Britten's *The Turn of the Screw*. The latter, conducted by the composer himself, made a deep impression by its musical atmosphere and by the natural and expressive interpretation of the performers. 13-year-old David Hemmings made an enormous success.

The open-air performances of *Everyman* at the Prinsenhof, Delft by the Nederlandse Comedie of Amsterdam have now become a tradition and every year draw more attention, especially from abroad. Thousands of foreigners from all countries come to see the play in the unique setting of this mediaeval courtyard. The second festival-play of this theatre-group, *Œdipus*, by Sophocles, also under the direction of Johan de Meester, received conflicting criticism, as it did in Paris, where it was given as part of the International Festival of Dramatic Art.

The Haagsche Comedie gave Giraudoux's *Tiger at the Gates (La Guerre de Troie n'aura pas lieu)*, directed by Karl Guttmann. The first-class performances of some of the best actors and actresses in the Dutch theatre (Myra Ward, Elisabeth Andersen, Paul Steenbergen) received universal praise.

For the first time during the Holland Festival a modern Dutch play was produced—the world premiere of Abel Herzberg's *Herodes*, directed by Albert van Dalsum, with splendid and suggestive sets by Jacques Snoek, and played by the young group Theater of Arnhem. Both the direction and interpretation were much appreciated. This play deals with an episode in the life of Herod. Despite his martial courage and political acumen, the Jews continued to regard him as an unbeliever and a much hated alien.

The Shakespeare Memorial Theatre from Stratford-upon-Avon contributed with a production of *King Lear* with settings and costumes by Isamu Noguchi, which were the subject of much discussion. A perfect *Much ado about nothing*, with Peggy Ashcroft and Sir John Gielgud, who directed the play, was an experience of Shakespeare which a Dutch audience very seldom has the opportunity to enjoy.

A comparison between the Dutch and English achievements is, however, impossible. After a busy and varied season, the Dutch actors are each year set the almost impossible task of bringing something new to the Festival, without adequate preparation and without interrupting their normal programmes, while the English Company is able to tour with a production which has already enjoyed a considerable run.

The Schiller Theater of Berlin contributed to the historical side of the 1955 Holland Festival with a performance of Schiller's *Kabale und Liebe*, the sets for which were especially remarkable—a dark background, against which only the outlines of the rooms, built with white steel pipes, stood out. The ideal lighting and the excellence of the performers gave credit to the pathos of the play.

George Balanchine, with the New York City Ballet, namely in *Serenade*, proved his talent by raising the art of ballet to something perfect in itself, without sets, without elaborate costumes, and with concentration only on the movement.

UNITED KINGDOM

A few years ago one could, and did, write at some length about the number of summer "Festivals." But few have been of any permanent importance. Scotland has, of course, the Edinburgh Festival which overshadows everything else; and in England all is concentrated upon Shakespeare at Stratford-upon-Avon. Pitlochry, in the Highlands, has a sturdy little drama festival. At Bath this year there was nothing in the theatre beyond Emlyn Williams's brilliant protean recital from the work of Dylan Thomas : a feat transferred almost at once to London. Theatre Workshop acted Brecht' *Mother Courage* with moderate success at a North Devon Festival—covering the towns of Barnstaple and Bideford— during the summer. But, Stratford apart—and that has its special place—all rests upon Edinburgh.

The main productions there, late in August and early in September,

Elise Hoomans and Richard Flink in *Herodes*, Abel Herzberg. M : Albert van Dalsum. D : Jacques Snoek. Municipal Theatre, Arnhem, Holland Festival. 1955. P : Maria Austria.

ler Vies en assurait la mise en scène.

Le Théâtre de la Scala de Milan t l'« English Opera Group » comlétèrent le programme d'opéra, 'un avec *L'Italienne à Alger* de Rossini et l'autre avec *The Turn of he Screw* de Benjamin Britten, deux eprésentations aussi intéressantes u'agréables. L'œuvre de Britten, lirigée par le compositeur lui-même, profondément touché le public ant par l'habileté de l'écriture que ar le naturel de l'interprétation. David Hemmings, jeune garçon de reize ans, retint particulièrement attention.

La représentation en plein air de *Tout un Chacun*, au Prinsenhof à Delft, par la « Nederlandse Comedie » 'Amsterdam, devenue traditionelle, inspire chaque année plus 'intérêt, surtout auprès des visiteurs trangers qui, de tous les pays, iennent voir la pièce dans le décor nique de la cour médiévale. Le euxième spectacle de festival de ette compagnie, *Oedipe* de Sophocle, galement sous la direction de Johan e Meester, a provoqué bien des ommentaires, comme à Paris d'ailurs, où ce spectacle représentait otre pays au Festival International 'Art Dramatique.

La « Haagsche Comedie » donna *a Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, mise en scène par Karl Guttmann. L'interprétation admiable de quelques-uns des meilleurs rtistes du théâtre hollandais, Myra Ward, Elisabeth Andersen, Paul teenbergen, fut unanimement appréciée.

Pour la première fois, le Festival es Pays-Bas vit la création d'une ièce néerlandaise contemporaine : a première mondiale de *Hérode* de Abel Herzberg, mis en scène par Albert van Dalsum dans des décors dmirablement suggestifs de Jacques noek et donné par la jeune compagnie « Theater » d'Arnhem. Cette pièce raconte comment, malgré son courage guerrier et sa grandeur comme homme politique, Hérode, resté un étranger haï, n'a pu obtenir la confiance des Juifs. Le public en apprécia spécialement la mise en scène et l'interprétation.

Le « Shakespeare Memorial Theatre » de Stratford apporta sa contribution avec une représentation du *Roi Lear* dans des décors et des costumes de Isamu Noguchi, qui furent le sujet de maintes discussions. Un parfait *Beaucoup de Bruit pour rien* avec Peggy Ashcroft et Sir John Gielgud, qui mettait la pièce en scène, mit le public hollandais face à un Shakespeare comme il en voit rarement.

On ne peut pourtant comparer les réalisations néerlandaise et anglaise. Après une saison chargée, composée de spectacles très divers, les comédiens néerlandais sont placés chaque année devant la tâche presque impossible d'affronter une première au Festival, dans un délai trop court et sans interruption du programme normal; au contraire, la compagnie anglaise présente en tournée un spectacle longuement préparé.

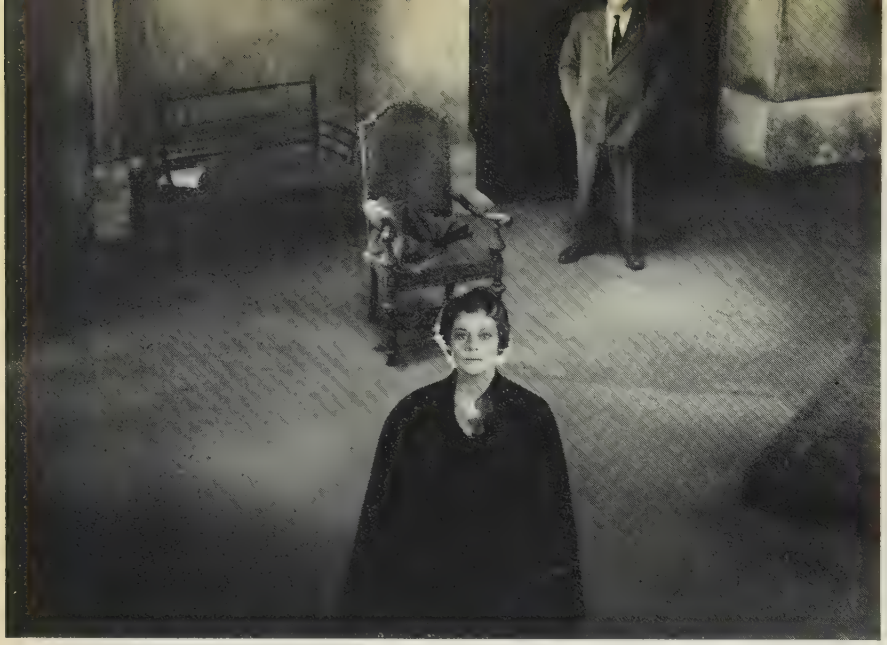
Le « Schiller Theater » de Berlin contribua au caractère historique du Festival des Pays-Bas 1955 avec une représentation de *Intrigue et Amour* de Schiller. Il convient de mentionner spécialement le décor : un fond sombre sur lequel se détachait une armature en tubes d'acier blanc, dessinant les contours des lieux. Un éclairage habile et les excellentes prestations des interprètes donnaient vie à cette action pathétique.

George Balanchine avec le « New York City Ballet » prouva, notamment dans *Sérénade*, son talent à faire du ballet un « art total ». Sans décors, sans costumes recherchés, cette réalisation n'appelait l'at-

ROYAUME-UNI

L était possible, il y a quelques années, d'écrire longuement au ujet des festivals d'été en Grande retagne. Mais il en est peu qui se ient maintenus. L'Écosse, elle, a Festival d'Édimbourg qui éclipse us les autres; en Angleterre, tout ste concentré sur Stratford-upon-Avon. Pitlochry, dans les Higlands, conserve un courageux petit festival de théâtre. À Bath, cette année, rien de notable, sinon le récital brillant d'Emlyn Williams qui, tel Protée, assume tous les personnages de l'œuvre de Dylan Thomas. Le Theatre Workshop a joué *Mère Courage* de Brecht avec un succès mitigé à un festival du Nord Devon — comprenant les villes de Barnstaple et de Bideford. Mais, Stratford mis à part — et il en est parlé ailleurs —, tout repose sur Édimbourg.

Les principales représentations, fin août et début septembre, y furent une nouvelle pièce de Thornton



Irene Worth and Leo McKern in *The Queen and the Rebels*, Ugo Betti. M : Frank Hauser. D : Audrey Cruddas. Haymarket, London, 1955. P : Angus McBean.

were a new play by Thornton Wilder, called *A Life in the Sun*, which was done upon the platform-stage of the Assembly Hall: the Old Vic's *Julius Caesar* in the Lyceum Theatre; and, during the last week of the Festival, *La Dame aux Camélias*, with Edwige Feuillère and her French company from Paris (also at the Lyceum). This, like the *Caesar*, went straight to London. In addition the so-called Festival " fringe " was exceedingly busy. One could find, for example, so unexpected a production, in a church hall, as *The Two Noble Kinsmen*, one of the prizes of the Shakespeare Apocrypha, but a play very seldom acted. Shakespeare is supposed to have collaborated with Fletcher in this, and certainly the production, by students from Birmingham University, revealed a master's hand.

Thornton Wilder's play, however, was the main subject of debate. Although it had its admirers, it did not reach London, as Festival plays are accustomed to do, and as the same dramatist's fantastically different comedy *The Matchmaker*, had done in the previous year. In *A Life in the Sun* Wilder, who had been commissioned to write the play for the Festival, chose the tale of Alcestis —that of the Queen who sacrificed her life for her dying husband at Apollo's call, and who was herself brought back from death by Hercules. Wilder elected to tell the story in his own highly individual manner, to point the difficulty of any dealings between the Gods and Man, the trouble that must derive from the differences between things human and divine. The result was a diffused, meandering piece with a disarming gentleness; tension was never held at stretch. The first act proved to be a quiet and sometimes whimsical prologue; the second was, in effect, a transcription of Euripides in the Wilder fashion, with Hercules duly descending to Hades; and in the third the aged Alcestis moved at last from our sight to Apollo's shrine, and to immortality.

It was produced superbly by Tyrone Guthrie upon the platform-stage; but we may remember it principally for Irene Worth's performance of Alcestis and for some of the dramatist's decorations; in particular, the figure of Teiresias, venerable priest from Delphi, who in the first act knows hardly whether he is coming or going, at whose court he is, or whether he is talking to Leda or Jocasta or Hermione or Alcestis; it is a good joke at the expense of classical convention. The play's most moving moment is near the end when Alcestis, now a slave at a tyrant's court, hears that every child in Greece has known of the happy union of Alcestis and Admetus. Wilder has this gift of affecting us deeply when least expected. It is as if water has been thrown suddenly upon a parched and dusty soil.

Of the other Festival plays, the Old Vic's *Julius Caesar* was a competent revival with some miscasting (Paul Rogers seemed uneasy as the gentle Brutus) and with one dominating performance : that of John Neville as Antony, sincere friend and opportunist demagogue. This was presented with assurance and bravura and without a syllable smudged. *La Dame aux Camélias* turned out to be less exciting than we had hoped. Edwige Feuillère, an expert technician, presented a Marguerite Gautier that moved only in the third act to the summoning portrait we had hoped; earlier she depended upon delicate understatement. The most discussed of the professional plays of the " fringe " was *Act of Madness*, by John Wiles, a drama of a police state staged by the London Club Theatre Group. A competent piece of play-making, it never touched the emotions, though John Stratton who acted a pair of plotting twins—one of them the local police chief—gave a performance much praised.

In London it has been a quiet autumn. The Old Vic did an agreeable *Merry Wives of Windsor* (Paul Rogers as a relishing Falstaff

The Long Sunset, R.C. Sherriff. M : Bernard Hepton. D : Finlay James. Birmingham Repertory Theatre. 1955. P : Lisel Haas.

tention que sur la chorégraphie Wilder, *A Life in the Sun* (Une Vie au soleil), qui fut présentée sur la scène plate-forme de l'Assembly Hall; le *Jules César* de l'Old Vic au Lyceum Theatre; et, durant la dernière semaine du Festival, *La Dame aux Camélias*, avec Edwige Feuillère, également au Lyceum. Ce spectacle ainsi que *Jules César* partirent directement pour Londres. En marge du Festival, l'activité fut abondante. On vit, par exemple, un spectacle aussi inattendu dans une église que *Les Deux Nobles Cousins*, l'un des joyaux apocryphes de Shakespeare, rarement joué. Pour cette pièce, Shakespeare collabora, dit-on, avec Fletcher; la représentation, par des étudiants de l'Université de Birmingham, révélait certes la main d'un maître.

La pièce de Thornton Wilder, elle, fut âprement discutée. Encore qu'elle ait eu ses admirateurs, elle ne parut pas à Londres, comme les pièces du Festival en ont coutume et comme cette comédie très différente du même auteur, *The Matchmaker*, avait fait l'année précédente. Dans *A Life in the Sun*, Wilder reprend l'histoire d'Alceste, cette Reine qui sacrifie sa vie pour son époux mourant, à l'appel d'Apollon, et est elle-même ramenée de la mort par Hercule. Wilder traite le thème dans le style qui lui est particulier, mettant l'accent sur le problème que posent les relations entre les Dieux et l'Homme. Une pièce diffuse, tortueuse, mais désarmante de grâce, où jamais l'action ne tient le spectateur en haleine. Le premier acte constitue un prologue, calme et hésitant; le second est une adaptation d'Euripide à la manière de Wilder; et dans le troisième, Alceste, vieillie, disparaît de notre vue vers le temple d'Apollon et l'immortalité.

Excellente mise en scène de Tyrone Guthrie et surtout interprétation mémorable d'Alceste par Irène Worth. Nous nous souviendrons aussi de quelques scènes où l'auteur s'amuse aux dépens de la convention classique; en particulier, celle du 1er acte où Tirésias, vénérable prêtre de Delphes, ne sait plus s'il doit entrer ou sortir, à la Cour de qui il est, ni s'il parle à Léda, à Jocaste, à Hermione, ou à Alceste; le « gag » est assez drôle. Le moment le plus émouvant de la pièce, est, près de la fin, quand Alceste, maintenant esclave à la Cour d'un tyran, entend dire qu'en Grèce, on cite en exemple aux enfants l'heureuse union d'Alceste et d'Admète. Wilder a ce talent d'émouvoir quand on s'y attend le moins. C'est comme si de l'eau était soudain versée sur un sol poussiéreux.

Autre spectacle du Festival, le *Jules César* de l'Old Vic fut une reprise honorable, avec certaines erreurs de distribution (Paul Rogers semblait peu à l'aise en Brutus) et une performance marquante : celle de John Neville dans Antoine, ami sincère et démagogue opportuniste. Présentation vigoureuse et dynamique où pas une syllabe n'était perdue. *La Dame aux Camélias* ne déclencha pas l'enthousiasme que nous avions espéré. Edwige Feuillère, comédienne consommée, dessina une Marguerite Gautier qui n'atteignit qu'au troisième acte aux sommets que nous attendions; jusque-là, elle s'est contentée d'une délicatesse un peu effacée. Le plus discuté des spectacles en marge fut *Act of Madness* (Un Geste de Folie), de John Wiles, l'histoire d'un État policier, présentée par le London Club Theatre Group. Une pièce bien faite, mais qui ne touche jamais, quoique John Stratton ait été remarquable dans un double rôle de jumeaux.

À Londres, l'automne a été calme. L'Old Vic a présenté plaisamment *Les Joyeuses Commères de*

and the Birmingham producer, Douglas Seale, in charge), and a too harshly criticised *Winter's Tale* that had some excellent things, Margaret Rawlings's Paulina, for example (less shrewish than many Paulinas we have known) and Mr. Neville's Autolycus. In the West End Ugo Betti's *The Queen and the Rebels*, translated by Henry Reed, with a magnificent performance by Irene Worth, came out well at the Haymarket. Two other Betti plays were less exciting. Donald Wolfit gallantly brought to London, for a limited season, Eva La Gallienne's version of Hochwälder's *The Strong are Lonely :* a distinguished play, though London was less responsive than it might have been to the tribulations of the Jesuits in Paraguay during 1767. There has been a great deal of talk about Samuel Beckett's *Waiting for Godot*, and the talk has had, at least, the effect of lengthening the play's run at the Criterion. Mr. Beckett has not troubled to clarify his tramps' duet, which is a pity, as there is clearly much debatable matter in the piece. Some of the reviews, however, have been over-ecstatic : *Godot* is not a major work.

In the provinces there has been a fine production of R.C. Sherriff's *The Long Sunset* (Birmingham Repertory) and an uncommonly imaginative *Winter's Tale* (John Harrison's production ; Playhouse, Nottingham). *The Long Sunset*, with which Sir Barry Jackson's company opened its season, has not yet arrived in London. It will be a pity if it does not, for Sherriff has written a quiet—perhaps too quiet—and affecting play about the fate of Britain after the year 410 B.C., when Rome was sacked and the Empire crumbled. Sherriff has never been given to exhibitionism ; his work here is carefully restrained. It is to be honoured for its imagination and its historical sense.

Finally, as I write, London awaits the Paul Scofield Hamlet in a production by Peter, Brook (which has taken in Brighton, Birmingham and Moscow on a pre-London tour). Those of us who have seen Scofield's gentle Prince, touched to the quick by death and disloyalty, find that it is set permanently in the mind.

J. C. TREWIN

UNITED STATES

SHAKESPEARE FESTIVALS

SHAKESPEARE, always a popular playwright this side of the Atlantic is becoming more and more the focus of summer festival activities. In this issue, two separate articles are devoted to two new " Stratfords " that have planted their banners on the shores of two New World Avons—Statford in Ontario, Canada, and Stratford in Connecticut, U.S.A. Here, I would like to remind the reader of the earlier Shakespeare Festivals which have been in successful operation for a number of years and are steadily growing in importance and popularity.

The Antioch Arena Theatre in Yellow Springs, Ohio moved into the fourth year of its project of producing all thirty-seven of Shakespeare's plays within a five-year period. Using a combination of distinguished drama school graduates and off-Broadway actors, this summer's performances featured a " heart and muscle " *Macbeth* directed by Jack Landau, a " beautifully presented " *Twelfth Night* with emphasis on the comic elements directed by Arthur Lithgow. There were also productions of *The Merry Wives of Windsor*, *Cymbeline*, *As You Like It*, *The Winter's Tale* and *Two Noble Kinsmen*. In each of the last four weeks of the eleven week season, these plays alternated each evening, thereby making it possible for audiences to see all seven plays within a one-week stay in Yellow Springs.

At Ashland, Oregon, the Oregon Shakespearean Festival Association gave its twentieth season of the bard's plays on a stage that is a replica of the Fortune Theatre. A " mounting and suspenseful " *Macbeth* directed by H. Paul Kliss, a " skilful " *All's Well That Ends Well*, a " bitter " *Timon of Athens* directed by Robert Loper, a " diabolic " *King Henry, VI, Part* 3, and a " happy child-hearted " *Midsummer Night's Dream* both staged by James Sandoe, made up this season's one-month program.

In a replica of the Old Globe Theatre situated in San Diego, California's Balboa Park, *Hamlet*, featuring William Ball in the title role and directed by Allen Fletcher, was the highlight of a festival that also presented B. Iden Payne's production of *Measure for Measure* and Craig Noel's staging of *The Taming of the Shrew*.

In Cambridge, Massachusetts, the Brattle Shakespeare players produced *Othello* and *King Henry IV, Part* 1 so beautifully that these productions were invited to the New York City Center in September. *Othello*, directed by John Stix, was regarded by many as a very exciting production. The *Henry IV, Part* 1 directed by Jerome Kilty, was delightfully clear although it left something to be desired in the love comedy scenes. The same company produced a " lovely " *Much Ado About Nothing* in Cambridge.

Thus, within one summer, American theatregoers were able to see seventeen of Shakespeare's plays performed by professional or semi-professional companies. It may be significant that the majority of these performances made use of " open " as opposed to " proscenium " stage.

THE BROADWAY MUSICAL

WHILE there was a plentiful supply of musical theatre in New York during the 1954-55 season there was no new musical comedy to match the previous season's *The Pajama Game*, which continued its run.

The Boy Friend, imported from

Windsor (Paul Rogers y fut un Falstaff savoureux, dans une mise en scène de Douglas Seale, de Birmingham) et un *Conte d'Hiver* fort critiqué, malgré d'excellentes choses, telles la Pauline de Margaret Rawlings (moins « mégère » que la plupart des Paulines) et l'Autolycus de Mr. Neville. Dans le West End, *La Reine et les Insurgés* d'Ugo Betti, dans une traduction de Henry Reed et dans l'admirable interprétation d'Irene Worth, s'est solidement installée au Haymarket. Deux autres pièces de Betti ont moins bien réussi. Donald Wolfit a courageusement présenté à Londres, pour une courte durée, l'adaptation d'Éva Le Gallienne de *Sur la Terre comme au Ciel*, de Hochwälder : une pièce de qualité, encore que les Londoniens n'aient pas trop bien réagi aux tribulations des Jésuites au Paraguay en 1767. Il y a eu beaucoup de discussions autour de *En attendant Godot* de Samuel Beckett : elles ont eu, du moins, le résultat de prolonger la carrière de la pièce au Critérion. Certains critiques ont trop tôt crié au miracle : *Godot* n'est pas une œuvre majeure.

En province, il y a eu une excellente création de *The Long Sunset* (Le Long Couchant) de R.C. Sherriff au Birmingham Repertory et un *Conte d'Hiver* traité avec une imagination peu commune (mise en scène de John Harrison) au Playhouse de Nottingham. *The Long Sunset*, spectacle d'ouverture de la compagnie de Sir Barry Jackson, n'est pas encore arrivé à Londres. Ce serait dommage qu'il n'y vînt pas, car Sherriff a écrit une pièce touchante et tranquille — peut-être trop tranquille — sur le sort de l'Angleterre après l'an 410, au moment où Rome était mise à sac et où l'Empire s'émiettait. Sherriff n'a jamais cédé à l'exhibitionnisme; son œuvre reste soigneusement contenue. Il faut lui rendre hommage pour son imagination et son sens de l'histoire.

Enfin, au moment où j'écris, Londres attend le Hamlet de Paul Scofield, mis en scène par Peter Brook (donné déjà à Brighton, Birmingham et Moscou). Ceux d'entre nous qui ont vu le gracieux Prince de Scofield, touché au vif par la mort et la traîtrise, le considèrent comme inoubliable.

J. C. TREWIN.

ÉTATS-UNIS

FESTIVALS SHAKESPEARIENS

SHAKESPEARE a toujours été apprécié de ce côté-ci de l'Atlantique, mais il devient chaque année davantage le centre d'intérêt de festivals d'été. Dans ce numéro, deux articles sont consacrés aux nouveaux « Stratford », nés sur les bords d'Avons du Nouveau-Monde : l'un dans l'Ontario, l'autre au Connecticut. On aurait tort d'oublier pour autant les festivals shakespeariens plus anciens, qui continuent à gagner en importance et en popularité.

Ainsi, l'« Antioch Arena Theatre » de Yellow Springs, Ohio, entre dans sa quatrième année et poursuit la réalisation de son plan initial : monter en cinq ans les trente-sept pièces de Shakespeare. La troupe est formée, d'une part, de jeunes lauréats des concours d'art dramatique, d'autre part d'acteurs professionnels. Les représentations ont comporté cet été un *Macbeth* « tout muscles et courage », mis en scène par Jack Landau et une *Nuit des Rois* « admirablement montée » sous la direction d'Arthur Lithgow, qui fit porter l'accent sur les éléments comiques. On y vit aussi *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Cymbeline*, *Comme il vous plaira*, *Le Conte d'Hiver* et *Les deux nobles Cousins*. Ces sept pièces furent représentées en alternance au cours des quatre dernières semaines du Festival; ainsi, un spectateur qui n'aurait disposé que de sept jours à Yellow Springs pouvait les mettre à profit pour voir le programme complet.

À Ashland, Oregon, l'« Oregon Shakespearean Festival Association » donna sa vingtième saison, sur une scène qui est une réplique de celle du « Fortune Theatre ». Un *Macbeth* « tendu et haletant » mis en scène par H. Paul Kliss, un « habile » *Tout est bien qui finit bien*, un « âpre » *Timon d'Athènes* mis en scène par Robert Loper, un « diabolique » *Henry VI*, 3ème *partie* et un « juvénile » *Songe d'une Nuit d'Été*, ces deux derniers mis en scène par James Sandoe, constituaient le programme de cette saison d'un mois.

Dans une réplique de l'ancien Théâtre du Globe, située à San Diego, en Californie, *Hamlet*, mis en scène par Allen Fletcher, avec William Ball dans le rôle principal, fut le couronnement de ce Festival qui présentait aussi des réalisations de B. Iden Payne (*Mesure pour Mesure*) et de Craig Noel (*La Mégère apprivoisée*).

À Cambridge, Massachusetts, les Brattle Shakespeare Players ont monté *Othello* et *Henry IV*, 1ère *partie*, de façon si remarquable qu'ils furent invités à présenter ces spectacles en septembre au « New York City Centre ». La mise en scène de John Stix pour *Othello* souleva l'enthousiasme d'une grande partie des spectateurs. La délicieuse représentation d'*Henry IV*, 1ère *partie* (mise en scène de Jérôme Kilty) laissait toutefois un peu à désirer dans les scènes de gros comique. La même troupe présentait aussi à Cambridge un « exquis » *Beaucoup de Bruit pour rien*.

Ainsi, en un seul été, les fervents du théâtre purent voir en Amérique dix-sept des pièces de Shakespeare, jouées par des troupes professionnelles ou semi-professionnelles. Il paraîtra sans nul doute significatif que presque toutes ces représentations aient eu lieu sur des scènes « ouvertes » plutôt que sur des scènes à l'italienne.

LES COMÉDIES MUSICALES À BROADWAY

MALGRÉ l'abondance de la saison 1954-55 en comédies musicales, aucune n'a pu détrôner *The Pajama Game*, qui poursuit sa carrière triomphale depuis la saison précédente.

The Boy Friend, importé d'Angle-

Aerial view of Antioch Shakespeare Festival stage. — Vue aérienne du dispositif du Festival Shakespeare d'Antioch. P : Donald A. Hutsla...

England, caused a commotion when American producers Feuer and Martin barred the author, Sandy Wilson, and the director, Vida Hope, from the theatre one week before the opening. Nevertheless, the American version was the season's first smash hit, being funnier and louder than it was in London and introducing a new star in 18-year-old Julie Andrews, who will play Liza Doolittle opposite Rex Harrison in a musical comedy version of *Pygmalion* scheduled for the 1955-56 season.

In *House of Flowers*, Harold Arlen's fascinating score, clearly the best music of the year, was wasted on Truman Capote's exotic but weak tale of goings on in two rival bordellos on a West Indian island. Oliver Messel's scenery was gay and lush, but Pearl Bailey, whose caustic personality makes her ideal for secondary roles, did not work out in the leading part.

The best scenery and choreography was provided by William and Jean Eckart, and by Bob Fosse in *Damn Yankees*, written by George Abbott and Douglass Wallop and based on the latter's novel. The numbers satirizing baseball were excruciatingly funny and dancer Gwen Verdon as the devil's helper was bewitchingly humorous. The songs by Richard Adler and Jerry Ross were fine when they were comic and poor when they attempted to be charming or endearing.

Three other musicals had successes, but were not particularly distinguished. *Plain and Fancy*, which follows an urban couple living for a few days among the strict Pensylvania Amish farmers, had the flavor of *Oklahoma*, but had a poor score and inadequate libretto.

Fanny, S.N. Behrman's attempt to make a musical comedy out of the Pagnol film trilogy, captured very little of the Gallic quality and ended up as a mishmash of uncohesive elements. Ezio Pinza's César blossomed at one point into a wonderful angry rendition of Harold Rome's « Love is a very Light Thing », but such treats were few and far between.

Silk Stockings, written by George S. Kaufman and Leucen MacGrath, and later doctored by Abe Burrows, was based on *Ninotchka* and spiced with jokes about American coarseness and Soviet fear-dominated drabness. There were tunes by Cole Porter and, while the show seemed to be bubbling, it had an inert and mechanical subsurface.

A little more special was a musical version of *Peter Pan* which featured Mary Martin as Peter and Cyril Ritchard as Captain Hook. Everyone had fun with the production, not worrying too much about Sir James Barrie.

Even more special was *Sandhog*, a ballad based on Theodore Dreiser's short story, *Saint-Columba and the River*. Written by Earl Robinson and Waldo Salt, it wove a beautiful tapestry out of the struggles of immigrant workers. One of its songs, « Johnny O' », was the most memorable of the season.

Leonard Bernstein's one-act opera on the comedy and pathos of suburban living called *Trouble in Tahiti*, was a delightful diary of a day in the life of an American upper middle-class family. It starred Alice Ghostley who made the performance a personal triumph.

In the field of the revue there were several ingenious attempts off-Broadway and one very cleverly devised effort on Broadway called *Three for Tonight*, in which Paul Gregory succeeded in making extraordinarily cohesive a whole evening of dances by Marge and Gower Champion, songs by Harry Belafonte, narration by Hiram Sherman and a capsuld

erre, provoqua une grosse émotion orsque les producteurs américains 'euer et Martin bannirent du héâtre, huit jours avant la première, auteur Sandy Wilson et le metteur n scène Vida Hope. Néanmoins, la ersion américaine, plus gaie et plus nlevée que l'anglaise, fut le premier rand succès de l'année. Elle révéla ne nouvelle vedette : Julie Andrews, ui a 18 ans. Celle-ci jouera Lisa Doolittle aux côtés de Rex Harrison, cette saison, dans une comédie musicale tirée de *Pygmalion*.

Dans *House of Flowers*, la séduisante partition de Harold Arlen — incontestablement la meilleure de la saison — fut gâchée par le livret exotique mais médiocre de Truman Capote, qui montre la rivalité entre deux bordels dans une île du Pacifique. Le décor d'Oliver Messel avait du brillant et de la gaîté, mais Pearl Bailey, parfaite dans les seconds rôles, était un peu écrasée par le rôle principal.

Le meilleur décor et la meilleure chorégraphie furent respectivement celui de William et Jean Eckart et celle de Bob Fosse dans *Damn Yankees*, de George Abbott et Douglass Wallop, d'après un roman de ce dernier. Les numéros qui parodient le base-ball sont extrêmement drôles, et la danseuse Gwen Verdon est irrésistible de charme et d'humour dans le rôle de la servante du diable. Les chansons de Richard Adler et Jerry Ross sont excellentes dans la veine comique et quelconques dans la veine sentimentale.

Trois autres comédies musicales eurent du succès sans être pourtant particulièrement remarquables. *Plain and Fancy* qui dépeint un couple citadin vivant quelques jours parmi les sévères fermiers de Pennsylvania Amish, rappelle l'atmosphère d'*Oklahoma*, mais le livret est maladroit et la musique pauvre.

Fanny, la comédie musicale que S.N. Behrman a tenté de réaliser d'après la trilogie de Marcel Pagnol, retrouve très peu de l'esprit français et n'est en définitive qu'un mélange confus d'éléments disparates. Dans le rôle de César, Ezio Pinza interprète d'une façon magistrale « Love is a very light Thing », de Harold Rome, mais de tels bons moments sont rares.

Silk Stockings, écrit par George S. Kaufmann et Leueen MacGrath, puis adapté par Abe Burrows, était basé sur *Ninotchka*. On y plaisantait la rudesse américaine et la craintive sauvagerie soviétique. On y entendait des airs de Cole Porter, mais quoique le spectacle parût entraînant, il était au fond inerte et mécanique.

La version musicale de *Peter Pan* était un peu plus originale. Avec Mary Martin en Peter et Cyril Ritchard en capitaine Hook, le spectacle amusait. Personne ne se souciait beaucoup de sir James Barrie...

Plus original encore : *Sandhog*, une ballade adaptée de la nouvelle de Theodore Dreiser : *Saint Columba and the River*. Écrite par Earl Robinson et Waldo Salt, elle brosse un très beau tableau des luttes des travailleurs immigrants. Un de ses airs, « Johnny O » fut le triomphe de la saison.

L'opéra en un acte de Leonard Bernstein, *Trouble in Tahiti*, s'attache à décrire, comique et pathétique à la fois, la vie de banlieue : c'est le délicieux récit d'une journée dans l'existence d'une famille américaine de la haute bourgeoisie. Alice Ghostley y récolta un triomphe personnel.

Dans le domaine de la revue, on observa quelques essais ingénieux hors de Broadway et aussi, à Broadway même, un effort intelligent : *Three for Tonight*. Paul Gregory a su y rendre extraordinairement homogène une soirée entièrement composée de danses par Margo et Gower Champion, de chansons par Harry Belafonte, de récitations par Hiram Sherman, et d'une comédie musicale condensée, exécutée par les chœurs Walter Schumann.

La pièce de William Engvick, *The Long Way*, mise en musique par Alec Wilder, ne trouva pas une forme

Plain and Fancy, Joseph Stein—Will Glickman. M : Morton Da Costa. D : Raoul Pene Dubois. The Mark Hellinger Theatre, New York. 1955.

English

musical comedy by the Walter Schumann voices.

William Engvick's stage-piece *The Long Way*, set to music by Alec Wilder, never quite found a satisfactory form, but the finest piece of lyric theatre in a long time was José Quintero's Circle-in-the-Square production of *The King and the Duke*. Taken from Mark Twain's *Huckleberry Finn* by Francis Fergusson, with an assist by G. Wood who provided a beautifully simple score, it became a full canvas of the joy and sadness, the humor and the wonder of life along the Mississippi.

★

During the autumn of 1955 only two new musical comedies made their Broadway debut and each of these proved a disappointment. *The Vamp* by Sam Locke and John LaTouche with music by James Mundy attempted to lampoon the silent film era. Except for the exciting effects of its star, Carol Channing, the show was noisy but meaningless and unamusing. Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II did not do much better with their musical version of John Steinbeck's novel, *Sweet Thursday*. Titled *Pipe Dream*, it dealt with the attempts of a California brothel-keeper to marry off one of her young employees to a Bohemian biologist. However, the show lacked force, and opera-singer Helen Traubel who played the madam, never used her powerful voice above a crooner's volume. Mildly pleasant but dull was the verdict.

Off-Broadway, Marc Blitzstein's adaptation of *The Threepenny Opera* reopened and, while the cast was not quite as good as the one which revived it two seasons ago, the fundamental strength of the Brecht-Weill masterpiece served to keep it the most rewarding musical comedy in town.

Mr. Blitzstein's new work *Reuben Reuben*, which had been scheduled for Broadway this fall, never got beyond Boston where it was decided the show needed further work. This story of a psychotic young man whose decision to commit suicide becomes the subject of a gambler's wager, ambitiously tried to synthesize the sickness of our era in one character. The score was frequently interesting, but the plot seemed arbitrary and over-studied.

HENRY HEWES.

Français

pleinement satisfaisante, mais la meilleure œuvre lyrique écrite depuis longtemps fut *The King and the Duke*, présentée en rond par José Quintero au Circle-in-the-Square. Tirée du *Huckleberry Finn* de Mark Twain par Francis Fergusson, avec la collaboration de G. Wood qui écrivit une partition sobre et belle, la pièce décrit la joie et la tristesse, l'humour et les merveilles de la vie sur les bords du Mississipi.

★

Durant l'automne 1955, deux nouvelles comédies musicales seulement ont fait leurs débuts à Broadway, toutes deux assez peu satisfaisantes. *The Vamp* de Sam Locke et John La Touche, sur une musique de James Mundy, est un essai de satire contre l'époque du film muet. Si l'on excepte l'interprétation trépidante de Carol Channing, il ne reste qu'un spectacle bruyant, ni intéressant, ni amusant. Richard Rodgers et Oscar Hammerstein II n'ont pas mieux réussi avec leur version musicale du roman de Steinbeck, *Sweet Thursday*. Sous le nouveau titre *Pipe Dream*, elle nous montre les efforts d'un tenancier de bordel pour faire épouser l'une de ses jeunes pensionnaires par un biologiste bohème. Mais le spectacle manquait de nerfs et Helen Traubel dans le rôle de la patronne n'employa jamais sa voix puissante à dépasser le murmure. Plaisant, mais plat, tel fut le verdict.

En dehors de Broadway, reprise de l'adaptation de Marc Blitzstein pour *L'Opéra de quat' Sous ;* quoique la distribution actuelle n'égale pas celle d'il y a deux saisons, la force profonde du chef-d'œuvre de Brecht et Weill suffit à faire de ce spectacle la représentation la plus intéressante du moment.

La nouvelle œuvre de Marc Blitzstein, *Reuben Reuben*, inscrite au programme de Broadway, n'a jamais dépassé Boston où l'on s'aperçut qu'elle demandait une refonte. Cette histoire d'un jeune névrosé, dont la décision de se suicider devient l'objet d'un pari, n'est pas sans ambition : elle se propose de synthétiser en un personnage le malaise de notre époque. Le résultat est intéressant, mais l'action paraît souvent trop concertée et arbitraire.

HENRY HEWES

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1955.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : ELSEVIER S.A., 26, chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium (Publisher) ; R. Hainaux, 24, avenue de l'Atlantique, Brussels (Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Business Manager).
2. The owner is : ELSEVIER, 26, chaussée de Charleroi, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. MacGregor, d/b/a THEATRE ARTS BOOKS, 224, West 4th Street, New York 14, New York ; Robert M. MacGregor (Business Manager).
3. The known bondholders, mortgagees, and other security bolders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgagees, or other securities are : NONE.
4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting ; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

Sworn to and subscribed before me this 20th day of September, 1955.
HERMAN LEITNER, Notary Public. My commission expires March 30, 1956.

ROBERT M. MACGREGOR
Signature of Business Manager

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles. Imprimerie Elsevier, Bruxelles, février 195